



Universidad de Chile

Facultad de Artes

Escuela de Postgrado

**Fotografía en Chile:
Retrato de la nostalgia, la memoria y el cuerpo ausente**

Tesis para optar al Grado de Magíster en Artes con mención en
Teoría e Historia del Arte

Raúl Patricio Luco Torres
Profesor guía : Sergio Rojas

Santiago, Chile

2010

A Benigna Torres

AGRADECIMIENTOS

Deseo expresar mi agradecimiento a la Sra. Esme Corthorn Humberstone, nieta de James Thomas Humberstone, por su cordialidad y contribución desinteresada, al facilitar documentos fotográficos de gran relevancia para esta investigación, sin considerar los interesantes relatos y anécdotas, atesorados en su memoria.

Asímismo, quisiera reconocer al profesor Jaime Cordero, en su atenta labor como coordinador del Magíster en Artes. Y por supuesto, al profesor Sergio Rojas, quien me entregó siempre comentarios y aportes precisos para avanzar en el desarrollo de esta tesis.

De manera especial agradezco a Yazmín, por su colaboración y su ardiente paciencia.

Patricio Luco

Marzo, 2010.

TABLA DE CONTENIDO

	Página
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1	
EL CHILE QUE FUIMOS: RETRATO HABLADO DE LA MODERNIDAD	
La explotación del salitre	10
Breve historia de la fotografía	13
La llegada de la fotografía a Chile	17
CAPÍTULO 2	
EL CHILE QUE SOMOS: RELATO DEL CUERPO AUSENTE	
Antecedentes	30
Memoria histórica y significación	33
La fotografía como soporte de la memoria	36
CAPÍTULO 3	
¿DÓNDE ESTÁ MI PAÍS?: REPRESENTACIÓN DEL MITO	
La cosa oficial	53
Marco metodológico	59
La imagen es un texto	61

CAPÍTULO 4**ANÁLISIS FOTOGRÁFICO**

Fotografía 1: Grupo de empleados de Caleta Buena	68
Fotografía 2: Chacabuco	75
Fotografía 3: Salitrera Santa Laura (Ricardo Pereira)	81

CONCLUSIONES	84
---------------------	-----------

BIBLIOGRAFÍA	91
---------------------	-----------

ANEXO**GALERÍA DE IMÁGENES**

Album fotográfico Familia Humberstone 1875-1925	95
Exposición “Salitreras: Memoria del desierto”	114
Salitreras: Patrimonio de la Humanidad	143

RESUMEN

Se propone que la fotografía chilena ha estado circunscrita a un registro documental, prácticamente invariable, donde los márgenes fotográficos y estéticos, así como el uso del campo visual dan cuenta de un predominio del pensamiento conservador sobre propuestas donde la memoria privada compite por la dominación del recuerdo, los relatos históricos y la tradición.

El caso de las salitreras del norte chileno (Patrimonio de la Humanidad) demuestra cómo un sistema de mercado usa los bienes culturales y simbólicos para legitimar mecanismos de dominación, estableciendo consensos para instituir discursos oficiales y, en este caso, teniendo a la fotografía -en tanto lenguaje visual- como instrumento generador de signos convencionales.

La hipótesis plantea la existencia de una imagen visual-oficial de las salitreras, construida a partir de una estética conservadora. Las fotografías podrían tener un rol determinado en la construcción de un relato histórico dominante. El primer capítulo El Chile que fuimos: retrato hablado de la modernidad, contextualiza e introduce a la llegada y desarrollo de la fotografía en Chile. El segundo capítulo El Chile que somos: relato del cuerpo ausente, sitúa a la imagen fotográfica como respaldo de la memoria en el contexto cultural del postmodernismo. El tercer capítulo ¿Dónde está mi país?: representación del mito, descubre la construcción de una mirada homogénea en el tratamiento de las imágenes que ilustran nuestra historia, entregando un análisis visual de tres fotografías de las salitreras del norte chileno.

Si bien existen cada vez más aparatos fotográficos y cada individuo puede acceder a la construcción de una memoria privada, las normas estéticas aprendidas o heredadas continúan reproduciendo un sistema determinado de ver: la belleza, los cuerpos, la historia. Contrariamente aquí, se apela a la necesidad de ampliar los espacios reflexivos en torno a la fotografía como fenómeno cultural, más allá de los establecidos por la lógica del consumo, para dismantlar su utilización en la construcción de la realidad social, que determina cada vez más su producción a la categoría de bienes y mensajes de consumo masivos.

INTRODUCCIÓN

La moderna sociedad chilena, con sus carreteras concesionadas, edificios saturados de espejos y su interminable fila de vehículos, avanza sin transar y, sobre todo, sin mirar más que lo evidente, el horizonte que tiene frente a sus ojos pareciera ser el objetivo primero y último. Por largos años hemos venido observando que únicamente pareciera importar lo que viene o lo que haya para recolectar al final de la jornada.

Por lo mismo, no resulta difícil pensar que aquello que fuimos se ha convertido en el peor obstáculo para crecer y “desarrollarnos”, traer a nuestra memoria lo que fue, interpretando el pasado según las propias experiencias, se ha transformado en una transgresión, al menos es lo que parecen dictarnos los grandes grupos encargados de establecer los límites morales y conductuales en nuestro país. El progresismo que acecha. Y es que a la luz de sus análisis históricos, económicos, políticos y religiosos (no) pensamos y (no) vemos lo que somos. Junto con ello, habría que agregar que lo que se nos ha mostrado de nuestro pasado reciente y no tan reciente, normalmente ha sido un conjunto selectivo de aquello que es correcto recordar, con los matices y las interpretaciones más convenientes al estado imperante.

En las últimas décadas, como nunca antes en la historia de nuestro país, las imágenes –las que se han mostrado y las que no- adquieren un peso radical en la construcción de nuestro imaginario vital. Nos informamos no sólo a partir de los leemos, sino que también a partir de lo que vemos. Nos construimos como sociedad apoyados en el soporte de las imágenes que tenemos sobre algunos hechos, objetos e igualmente, sobre nosotros mismos.

Tan habituados estamos a ellas que es posible decir que vivimos lo que somos, con mayor convicción, a partir de la propia imagen proyectada, reproducida, representada. Y no obstante

esta ciega fe de verdad, es primordial destacar que estamos en presencia de imágenes *secuestradas* por otros, como nos advierte el arquitecto y fotógrafo chileno Alfredo Jaar, manipuladas y dispuestas para el consumo de toda una sociedad que –dicho sea de paso- cuenta con más del 51% de analfabetos funcionales entre su población, detalle que pone en evidencia la fragilidad intelectual sobre la cual se levantan los entramados de nuestra industria cultural de consumo.

Una imagen, así entendida, se refiere a todo fenómeno que selecciona una porción de realidad, que posee ciertos elementos que le dan forma, orden o sintaxis. Una imagen es, entonces, un texto visual que para leerse correctamente o para descubrir lo que se escribió entre líneas, implica conocer algunas claves, el “silabario” que sirvió de apoyo para comprender en su dimensión lo que representa y/o bajo qué condiciones culturales e ideológicas se muestra.

En un momento histórico determinado, la fotografía usurpó a la pintura la representación de la realidad, aunque sería más justo decir que la liberó.

Lo cierto es que con la utilización de la máquina fotográfica, el hombre tuvo acceso a una prótesis que amplificó sus propias condiciones estructurales en torno a la visión. Con la máquina fotográfica, la utilización de la luz y los colores, el hombre deja a un lado la imperfección natural o artesanal del ojo, dando paso a la calibración mecánica que, en cualquier caso, lo que genera es un soporte de verdad incuestionable aún cuando no de la función visual-humana, sino del discurso.

La máquina fotográfica es en realidad un amplificador del intelecto, toda vez que quien dispara cada carga sigue siendo el dedo del fotógrafo, con su condición y contexto cultural, donde la idea, el mensaje y el discurso han impregnado a la fotografía desde su concepción en la cabeza de quien la conformó idealmente. El haz de luz pasa siempre de manera previa por la red cultural de quien manipula la máquina.

La maquina fotográfica, los negativos, la ampliadora y los químicos ayudan al intelecto a imprimir, a través de un signo figurativo lo que este quiere decir, expresar, lo pensado.

Sin duda la luz en la fotografía es tan importante como la luz y el color en la historia del arte. Si la fotografía fue aquella escritura de la luz para los griegos, no hay dudas que varios siglos después, sin luz no hay posibilidad de hacer y proyectar imágenes. En términos técnicos, sigue siendo su fundamento. La luz para el fotógrafo es la materia básica para comunicar el pensamiento, su ideología, la noticia, el efecto, el concepto o la propaganda. La luz permite ver el mundo, transmitir información de los objetos que están lejos de nuestros sentidos para convertirla en una imagen permanente.

Como herramienta de expresión, la fotografía es la representación de la realidad por excelencia, no hay otro medio que lo logre de mejor manera y todo su mecanismo (regulación de luces, control de la velocidad, entre otros) permite que se establezca una suerte de pacto entre el espectador y la fotografía, que no deja lugar a la duda sobre lo que allí se muestra.

Se puede argumentar que la imagen fotográfica es para el hombre contemporáneo lo que, en cierta forma, el imago era para los romanos: la presencia de la ausencia. Los químicos corresponderían a la cera y los objetos bañados por la luz al hombre muerto que sirvió de modelo.

Se asume que la imagen fotográfica funciona por su carácter metonímico, en tanto no representa una realidad dada sino que en sí misma es parte de ella, razón por la cual, la fotografía se ha transformado en una prueba de la realidad.

Sobre ella recae un sentido de veracidad difícil de rebatir, a la fotografía se le ha atribuido un grado de credibilidad absolutamente singular que descansó, primero, en su proceso mecánico de producción y, posteriormente, en su carácter indicial, es decir, lo que hay en ella está ligado físicamente con su referente.

Y como la imagen es un mensaje sin código¹ lo que se ve no es la imagen de lo fotografiado sino directamente lo fotografiado, debido a la falta evidente de “marcas“ que nos guíen su lectura, no hay discontinuidad con la realidad, es su “analogon” perfecto.

¹ Roland Barthes. La cámara lúcida. Barcelona. Gustavo Gili. 1982, p. 34.

Pero ¿por qué se recurre automáticamente a la fotografía como respaldo de la memoria o para verificar una “verdad” posible?. Independientemente de las diversas teorías sobre la *imagen*, lo único que no se puede negar es que la parte de realidad presentada en una fotografía no se puede desmentir, lo visto ha sido u ocurrido realmente. ¿Qué se podría discutir entonces?, parece ser que los cuestionamientos van de la mano del contenido que puede extraerse a partir de esa realidad o la percepción del fotógrafo frente a esa realidad.

En nuestro siglo y en el contexto de distribución que establecen los medios masivos que las generan y diseminan, así como las instituciones culturales que establecen cánones o preceptos en torno a ellas, toda imagen es parte de un fenómeno que selecciona una porción de realidad, que posee ciertos elementos que le dan forma, orden o sintaxis. Toda imagen es un texto visual que implica un proceso de lectura y de desciframiento, que lleva a comprender lo que representa realmente o bajo qué condiciones culturales son expuestas. Toda imagen es en sí misma un sistema de comunicación.

En esta investigación se pretende demostrar cómo es posible dar forma a un texto visual a través de ciertas imágenes fotográficas, en torno a la industria salitrera del siglo XIX, dando cuenta de la construcción de un discurso ideológico determinado.

A modo de **hipótesis**, se plantea la existencia de una imagen visual-oficial de las salitreras, construida a partir de una estética conservadora en la fotografía de nuestro país.

En tal sentido, se intenta responder si las imágenes fotográficas en torno a las salitreras han tenido un rol protagónico en la construcción de un relato histórico originado en el pensamiento conservador dominante.

Así pues y en el contexto que interesa a esta tesis, es importante destacar que, ayudados por el documento fotográfico, las corrientes de pensamiento conservador que atraviesan la columna vertebral de la cultura chilena (instituciones educativas, organismos estatales, galerías, medios de comunicación) han sabido conformar y reproducir su propia interpretación del mundo en pleno siglo XXI, donde la esencia de lo conservador sigue cobijándose en la armonía esencial postulada antes de la era cristiana, desde la búsqueda del equilibrio, desde la contradicción de la

guerra y la paz, desde lo alto y lo bajo, desde la eterno contraste. Desde ahí, desde la creación de la simetría y canones, desde la proporción y eurritmia.

Ver una fotografía con equilibrio visual, con todo el peso en el centro de la imagen donde la simetría está latente es un símbolo de poder y la imagen fotográfica pasa a ser, en cierta forma, un signo natural; la mirada así planteada llega a parecer un signo natural cuando en realidad seguimos estando frente a un signo convencional, impuesto, dado, educado. Debemos recordar que al aparecer la fotografía, si bien ocurre en un ámbito técnico, acompaña también el surgimiento de la burguesía, es importante señalar que ésta no se desprende intelectualmente de las artes representativas, como la pintura, es decir, tiende a imitarla estéticamente aunque se trate de un nuevo lenguaje. La burguesía, dicho de otro modo, buscó ser aceptada y reconocida utilizando este nuevo invento, pero a partir de su admiración por del modo de vida de reyes y aristocracia, fue conformando un espacio simbólico basado en la imitación de sus costumbres e interpretación del mundo. Sus poses, sus fotografías dan cuenta de esa imitación o aspiración social.

En sus inicios, la fotografía fue heredera directa de la pintura y junto con ello, de su particular modo de representar la realidad a partir de composiciones armónicas, que refuerzan el estatus de poder e importancia de sus personajes. Si trasladamos a lo cotidiano la noción de campo visual presente en una imagen, podemos advertir que lo que se busca es mantener la mirada al centro, donde habitualmente están ubicados los objetos representados; no hay de hecho otros objetos que desvíen la mirada y se mantiene, de alguna manera, el poder visual al centro, resaltando “sutilmente” la relevancia de los que allí están retratados.

Esta investigación se ha planteado como **Objetivo general**, mostrar la reproducción del pensamiento conservador en las fotografías de las salitreras chilenas seleccionadas.

De lo anterior se desprenden los siguientes **Objetivos específicos**:

Establecer la existencia de una estética de la nostalgia en las fotografías sobre las salitreras.

Comprobar si las fotografías de las salitreras han servido para articular un discurso histórico determinado.

Analizar visualmente una serie predeterminada de fotografías que registran, en dos épocas distintas, las salitreras del norte chileno.

Para desarrollar estos objetivos se optó por una división temática arbitraria. La primera parte denominada **El Chile que fuimos: retrato hablado de la modernidad** incluye ciertos antecedentes históricos que buscan contextualizar el surgimiento, auge y caída de las salitreras y por otra parte, introducir una breve historia sobre la fotografía y su llegada a Chile. La segunda parte denominada **El Chile que somos: relato del cuerpo ausente** abordará temas que den cuenta de la importancia que adquiere la imagen en nuestro contexto cultural (postmodernismo) y de cómo la fotografía pasa a ser considerada un respaldo de la memoria. La tercera parte denominada **¿Dónde está mi país?: representación del mito** esbozará la existencia de una mirada homogénea y conservadora en el tratamiento de las imágenes que dan cuenta de nuestra historia reciente, para lo cual se recurrirá al análisis de un conjunto de tres fotografías, donde la figura u objeto central corresponde a las salitreras del norte chileno.

El grupo de tres fotografías seleccionadas no pretenden ser una secuencia diacrónica, sino que han sido elegidas para dar cuenta expresa del personaje retratado, de los hechos y la memoria evocada a partir del texto fotográfico.

El análisis pretenderá entregar una lectura posible de las fotografías, un modelo que aplica los fundamentos más relevantes del lenguaje visual. Abocándose exclusivamente al plano de la expresión de una fotografía, donde serán relevantes las líneas, formas, planos, encuadre, criterio cromático o blanco y negro, todos, elementos correspondientes a la dimensión plástica de la imagen fotográfica.

En ese camino, el proceso más importante a tener en cuenta al plantearse la lectura de imágenes, es la **composición**. Componer es agrupar todos los valores visuales (línea, punto, color, luz, formas, planos, ángulos, entre otros) para obtener imágenes con sentido según un estilo para alcanzar un efecto estético informativo o narrativo determinado.

Existen diferentes tipos de composición: de armonía, de ritmo, de contraste y de claridad. En particular, la composición de armonía es entendida como la vinculación de las diversas partes del encuadre por su semejanza entre sí, se trataría por tanto de una composición en la que los

elementos que la forman presentan variaciones mínimas o casi inadvertidas. Los mecanismos básicos para conseguir la armonía son la agrupación de líneas y formas parecidas, la gradación suave de la luz y los colores cercanos en el círculo cromático. Sus valores son simétricos y eventualmente estáticos que huyen de todo lo que suponen inestabilidad, movimiento y transformación, en ausencia de tensiones, en busca de la uniformidad.

La composición debe estar al servicio del centro de interés y provocar en el espectador, la urgencia de encontrar el centro de interés, éste debe ser el elemento dominante que de sentido a una imagen. El centro de interés no tiene que ser único, pero cuánto más hay en la imagen más cuidado se debe poner en conseguir la claridad de la imagen respecto de ese punto.

El concepto de armonía, no sólo en la imagen fotográfica sino que también en otras disciplinas como la música, la arquitectura, la escultura o la literatura, ha sido básicamente heredero del pensamiento conservador.

En este punto, es necesario reconocer que el concepto de armonía presente en ciertas composiciones fotográficas es en esencia una manera de ver el mundo y de interpretarlo. Más allá de nuestras propias capacidades como espectador o consumidor de imágenes, de percatarnos de este hecho, dichas imágenes nos tratan de mantener en un espectro uniforme y no subversivo de la mirada, ocultando lo que completa el cuadro, mostrando únicamente lo que se quiere dar a conocer, recortando esa realidad a priori.

La moderna sociedad chilena ha avanzado, por largos años, observando únicamente a través de dichos espectros, el sistema simbólico que se ha construido y que rige nuestro quehacer, pasa por los fragmentos que han sido seleccionados por los estados dominantes para dar forma a una realidad unificadora que, por esencia, niega la diversidad y las interpretaciones. ¿Qué es lo que recibimos en las imágenes heredadas? ¿Qué ha sido cubierto para el recuerdo? ¿Quién ha traído hasta nuestros días las imágenes dignas de ser vistas años después? La recolección de imágenes que puede hacerse sobre la época del salitre, es un ejemplo de la segmentación visual a la cual estamos acostumbrados. Accedemos a una época dada desde la mirada de otros, desde el relato que un sistema dado ha hecho a partir de sus propias experiencias, excluyendo de paso, a todo aquel que no contó con los medios ni técnicos ni ideológicos para exponer su propia gama de experiencias, como fue la gran masa trabajadora.

La mirada moderna se basa en las imágenes, más allá del relato escrito, histórico, parece haber quedado establecido que si no existen imágenes respecto de algo aquello no parece ser digno de recuerdos, no es memorable. Sin ir más lejos, los vestigios arquitectónicos que se han reconstruido o han sido rescatados patrimonialmente por el Estado chileno, volviendo a la época del salitre, son las casas patronales, las maquinarias, los espacios destinados al espectáculo, desechando siempre o dejando en abandono total aquellos espacios destinados a los obreros. Nadie quiere recordar la miseria en la cual estaban inmersos los obreros, nadie quiere tomar consciencia de lo brutal en la sobrevivencia de los obreros en un desierto inhóspito, en condiciones laborales indignantes, no, las fotografías están dispuestas para recordar el esplendor del salitre, a los emprendedores que fueron capaces de establecer campamentos en pleno desierto y sobrevivir y asentarse junto a sus familias, llevar espectáculos de variedades de connotación mundial y de acceder a piscinas o tecnologías verdaderamente espectaculares para la época y la zona geográfica en donde se instalaron. Se considera elemental indicar que no existe una prohibición explícita en mostrar ambas realidades; sin embargo, se da allí la uniformidad, la linealidad de miradas para reforzar el dictado establecido por quienes ostentan los medios para determinar lo que debe ser visto, sin agitar socialmente el curso de la historia. Hay allí, al parecer, lo que podría denominarse un discurso oficial.

En términos generales, el retoque en la imagen se traduce en tal caso en el uso del color, del sepia, los ocre, los planos o la armonía para mostrar y llegar a conformar una idea de nostalgia, una sensación. Así utilizadas, bajo esos márgenes, las técnicas fotográficas pasan a estar disponibles para sugerir ambientes nostálgicos. Y más allá de un estado de ánimo, una fotografía armada con ciertos elementos técnicos o discursivos, dispuesta idealmente y no al azar en un formato determinado, puede llegar a ser un gran aliado al momento de construir una realidad consensuada, oficial, en torno a un tema específico o a un acontecimiento determinado. En una sociedad como la nuestra, en una época como la vivida, donde la imagen fotográfica pareciera ser un gran recurso no sólo informativo sino que, sobre todo, formador, retocar una imagen no pareciera ser un recurso insípido.

En los espacios y medios que reproducen imágenes de manera masiva, es posible observar una uniformidad evidente, desde los modelos corporales, pasando por los ropajes hasta el habla, se conforma la existencia de un mundo sin estrías, en términos figurativos, una sociedad que

anhela el cuerpo perfecto aún cuando no sepamos si aquella imagen es, además, sinónimo de salud. Una sociedad acostumbrada –instruida- para leer imágenes pulcras, claras, definitivas, es decir, que no admita una doble lectura, que no juegue con la ambigüedad, que no interpele sino que muestre simplemente, informe, aclare, especifique. Donde por contraste, un ángulo recortado, ampliado, disminuido o cercenado alteraría, porque llamaría a completar el cuadro, a interpretar, es decir, a realizar una serie de acciones más allá de la lectura, regidas por ciertas habilidades de comprensión, interpretación y acopio cultural del sujeto que observa, todas ellas, prácticas que nuestra sociedad más que buscar o anhelar pareciera combatir.

Esta investigación a penas intenta cuestionarse por qué puede resultar tan obvio para una mayoría, que las fotografías que ilustran nuestra historia social sean legítimos testimonios de aquello que fuimos; o por qué las fotografías que vemos circular en periódicos, textos u otros documentos, sobre nuestros héroes contemporáneos, o los supuestos protagonistas de uno u otro acontecimiento son, efectivamente, los que reconocemos allí.

Como camino de investigación ha resultado sugerente palpar o aspirar a medir, en qué grado hemos ocupado roles de sujetos pasivos que, escasamente, observan, asienten y aprenden lo dispuesto por otros, sin cuestionar, sin contrastar con la experiencia local, con la memoria individual, formando parte de la cadena de consumo de imágenes, en un mercado que conoce sus márgenes, sus objetivos y dividendos.

EL CHILE QUE FUIMOS: RETRATO HABLADO DE LA MODERNIDAD

La explotación del salitre

Si bien el salitre se explotaba desde el siglo XVIII en territorios peruanos, solamente a principios del 1800 se establecieron oficinas salitreras, propiamente tales, en lo que actualmente se conoce como región de Tarapacá, Chile.

El salitre, sustancia salina conformada por nitratos, era utilizado para el abono de la tierra y como materia prima para confeccionar pólvora. La exportación a Europa se incrementó con los años, particularmente hacia fines de 1850, cuando los métodos de lixiviación necesarios para extraer los nitratos de la piedra de salitre o del caliche, dejaron de ser absolutamente artesanales para llegar a conformar un sistema mecanizado de mayor rendimiento y eficacia. Entonces, el salitre se exportaba a Francia, Inglaterra, Alemania e Italia y, también, a Estados Unidos.

Con la proliferación de las oficinas, el aumento de mano de obra y del capital inversionista, el chileno José Santos Ossa se ve motivado a realizar gestiones ante el gobierno boliviano para acordar la explotación del salitre en suelo boliviano, gestión que culmina con éxito y se corona años más tarde (1871) con la inauguración del primer ferrocarril salitrero que corrió entre el cantón boliviano y el puerto de Iquique. Sin embargo, pasados unos años y ante el advenimiento de un nuevo gobierno en Bolivia, se establecen nuevas normas y mayores impuestos a los empresarios extranjeros. Estas condiciones no fueron aceptadas por las compañías, quienes consiguen el apoyo del gobierno chileno, que pone a su disposición las tropas militares para invadir el puerto de Antofagasta, hecho que detonará el inicio de la Guerra del Pacífico (1789-1883) entre Chile y la Confederación peruano-boliviana.

Concluida la guerra, Chile se anexa para sí el denominado Departamento peruano de Tarapacá y Antofagasta, el único territorio litoral de Bolivia. Junto con aumentar su extensión territorial, Chile se apropia de formidables depósitos salitreros y cupríferos, adquiridos en su mayoría por empresarios británicos y chilenos al gobierno peruano. De hecho, hacia fines del siglo XIX, poco más del 60% de los inversionistas salitreros era de origen británico. Y si bien, concluida la Guerra el gobierno chileno evaluó la posibilidad de nacionalizar la industria salitrera, mediante decreto del presidente Domingo Santa María, terminó devolviendo los derechos de propiedad a la empresa privada o lo que venía a ser lo mismo, a inversionistas extranjeros.

Las sociedades anónimas británicas fueron el camino legal para captar nuevos inversionistas y explotar las salitreras. Apellidos como Gibbs, North o Humberstone son personajes principales en el rápido desarrollo de la industria salitrera. Una industria que se transforma también, en el sustento económico de la oligarquía chilena, por una parte, y favorece profundas transformaciones sociales que desembocan en el surgimiento del proletariado industrial y los movimientos sindicales.

Tal como señala Gabriel Salazar: “En consecuencia, cabe concluir que el surgimiento de los **“company-towns”** en la minería chilena no constituyó un mero fenómeno fronterizo (lo que es también válido para los campamentos salitreros), ni una campaña civilizadora emprendida por industriales progresistas (como los manufactureros ingleses de fines del siglo XVIII), sino, sólo, un mecanismo destinado a ensanchar la matriz acumulativa del capital mercantil, vientre del cual dependía, aun por 1900, el desarrollo capitalista autónomo de la minería chilena.

Es este carácter específico lo que explica el hecho de que los campamentos mineros chilenos no hayan evolucionado a lo largo del siglo XIX en dirección a la flexibilización y normalización previstas en el modelo del profesor Porteous, sino, por el contrario, en dirección a una extrema rigidización interna. De aquí también su sorprendente longevidad. Y el hecho de que, para algunos escalones laborales, la maduración histórica de los campamentos haya significado un movimiento retrógrado hacia un esclavismo de plantación. En Chile, siglo XIX, los **“company-towns”** constituyeron recintos herméticos, distanciados del radio de acción del estado, y diseñados para permitir el incremento de la presión laboral y comercial al grado máximo

posible. Semejante evolución condujo inevitablemente a una serie de alzamientos e insurrecciones peonales, cada vez mayores. La red de campamentos mineros ingresó así en una fase de crisis social in crescendo, que reventó en 1907. No fueron, pues, las compañías mineras las que convocaron al estado a normalizar la situación de los campamentos; ni fue el estado por sí mismo el que, posesionado de sus funciones, se movió hacia ellos: fueron, mis bien, los peones y proletarios que los habitaban.”¹

Hacia finales del siglo XIX la industria comienza a enfrentarse fundamentalmente con los intereses políticos del presidente José Manuel Balmaceda (1886-1891) que promueve un gran proyecto de inversión en obras públicas y educación, para lo cual aplicó un elevado impuesto de exportación que le reportaría enormes recursos. El auge del salitre y el desarrollo económico estuvieron asociados desde fines del siglo XIX y comienzos del XX, período que potenció el comercio, un sostenido crecimiento industrial y el fomento de la agricultura.

El llamado ciclo del salitre puede considerarse entre los años 1880 y 1930, período en que efectivamente fue un soporte económico sustancial para el país. Los derechos de exportación recibidos por el país, que al comienzo apenas llegaban al 5%, hacia el año 1918 significan un 50%. A principios del siglo XX, gran parte de las arcas fiscales estaban cubiertas gracias al salitre, lo que significó no sólo bonanza sino que también despilfarro, desorden que entra en crisis agravadas por condiciones externas, producto de la baja en las exportaciones que supuso la Primera Guerra Mundial en principio y, definitivamente, con el invento alemán de salitre en base a sulfato de amonio sintético.

Aunque en progresivo decaimiento, la industria pudo mantener su producción hasta el año 1925. En 1930, por intervención gubernamental, se da origen a la Compañía de Salitre de Chile pero la situación económica era insostenible para el Estado. Hacia 1978 la última oficina que funcionó en Tarapacá, la Oficina Victoria, cesó su labor. Actualmente, la única salitrera aún en funciones es María Elena, ubicada en la II Región de Antofagasta, propiedad privada de SOQUIMICH (Sociedad Química y Minera de Chile).

¹ Labradores, peones y proletarios. Gabriel Salazar. Santiago, Ediciones Sur, 1985. P. 221. 328 p.

Breve historia de la fotografía

Desde que Nicéphore Niépce concibió la fotografía en 1824, su desarrollo técnico no se detuvo, desde Daguerre, Bayard o Talbot, se ambicionaba responder a las necesidades de los tiempos, estimulando de manera creciente el interés de las clases acomodadas, el resto de la población debió esperar algunas décadas para acceder a la *magia* de la imagen, básicamente debido a sus costos de producción, lo que hizo que durante sus inicios la fotografía estuviera circunscrita al ámbito privado de las familias adineradas.

Se podría decir que todo este desarrollo técnico se relaciona con la evolución del capitalismo y, sobre todo, con la burguesía liberal regida por un espíritu fundamental: el progreso, que de una manera u otra los impulsa a reconocer en la fotografía, la importancia que esta podría adquirir en las artes, en las ciencias y en otros ámbitos.

Hacia 1840, los ópticos Chevalier, Soleil, Lerebours, Buron y Montmirel lograron reducir los costos, inventando nuevos aparatos que permitirían un menor tiempo de exposición y en consecuencia, a menores precios. Diez años más tarde, estas dificultades técnicas (tiempo de



Carte de visite, por **André Disderi**.

exposición, uso de placas, entre otras) dejaron de ser los grandes obstáculos, generando las condiciones que beneficiarían la irrupción del retrato fotográfico junto al desarrollo de la industria de la fotografía: construcción de aparatos e instrumentos, elaboración de químicos y soportes de impresión.

Tal descubrimiento técnico origina una crisis en los viejos oficios de retratistas; el retrato en óleo, la miniatura, el grabado, que solían satisfacer los gustos de la burguesía media, se rindieron ante esta nueva forma de auto representación. La polémica de los artistas que atacaban esta nueva forma de representación, planteaba que tal oficio no tenía alma ni espíritu, que nada tenía que ver con el arte. No

obstante sus aprehensiones y prejuicios, con el paso del tiempo, aquella oposición va disminuyendo hasta que, obligados por las necesidades económicas, adoptan la nueva máquina para realizar sus retratos.

Luego de introducirse rápidamente en la sociedad y, al alero de las nuevas empresas especializadas en el rubro, cualquiera con un poco de dinero podía instalarse con un estudio fotográfico, no se necesitaba ser un químico para revelar los negativos, o un hijo de la intelectualidad para desarrollar esta nueva profesión. Podría decirse que surgen entonces dos grupos de fotógrafos.

Tenemos el caso del fotógrafo Disderi, quien con un poco de dinero arrendó un estudio fotográfico, dedicándose a fotografiar el gusto de la burguesía, es decir, trasplantando las grandes pinturas de la tradición monárquica al nuevo soporte. Ahora bien, la burguesía no poseía una estética propia y lo que hizo fue reproducir la estética del Renacimiento,



George Sand, 187. Por **Nadar** (1820-1910)

reasantándola en la fotografía. A Disderi le interesaba satisfacer las necesidades de los clientes sin cuestionarse, ni tampoco plantearse una nueva forma de representación.

De tal manera, Disderi pasó a transformarse en el fotógrafo de la burguesía, fue quien redujo los grandes formatos iniciales de la fotografía introduciendo lo que se conoce como “Tarjeta de Visita”. A menor precio de costo aumentó la producción y, por consiguiente, la fotografía comenzaba a masificarse. Disderi retrató a famosos,

celebridades de la política, entre ellos a Napoleón, con sus ejércitos que partían a Italia y reprodujo, además, todas las obras de artes del Louvre dando, de paso, acceso a grandes números de personas para que conocieran el arte de la oficialidad, quienes pudieron aproximarse a lo inalcanzable. Fue también quien impulsó la integración de la fotografía documental en los ejércitos.

Los retratos de Disderi sacaron a la fotografía de su inicial y reducido círculo social, agradando a su nueva clientela sin romper con el arte predominante. Puede decirse que, entonces, la burguesía comienza apoderarse de este nuevo invento.



Auguste Rodin, 1893. Por **Nadar.**

Otro grupo de fotógrafos fue liderado por el trabajo estético de Félix Tournachon “Nadar”, quien abrió un estudio fotográfico en la calle Saint – Lazare, N° 113 en 1853, siendo así unos de los principales propulsores de los artistas fotógrafos.

Anterior a eso, en 1840 (a sus 22 años) el grupo de la bohemia integrado por proletarios, intelectuales; marginales, críticos a la burguesía, despreocupados del mañana y seducidos por la vida libre, tan propia de esa época. En donde, producto del capitalismo, el artista quedó inserto en una sociedad que los obligaba a adaptarse para sobrevivir y quien no lo hacía, solía terminar en un hospital o en la morgue. Por supuesto que el buen burgués no quería saber nada de ese grupo mal afamado, por lo cual cortaba toda posibilidad de manifestar sus concepciones en materia de arte. Nadar fue uno de los que intentó salir adelante con sus dibujos y artículos, trabajando en los diarios como caricaturista.

Participó activamente en la revolución de 1848 y eso le permitió asegurar un pasar económico, pero el estilo de vida de Nadar sufrió altos y bajos. Producto de lo cual comenzó a vislumbrar la posibilidad de instalarse con un estudio fotográfico, contradiciendo aún sus principios, pues como todos los artistas de su época, siente aversión por la fotografía, pero producto de su situación económica termina aceptando esa posibilidad. Su taller se convirtió en lugar de citas de los más selectos artistas como el pintor Eugène Delacroix, el dibujante Gustave Doré, el compositor Giacomo Meyerbeer, el poeta Baudelaire. Posaban para él debido a la amistad y los intereses artísticos que los unían.

En las primeras fotografías de Nadar se siente la fascinación, los rostros miran, casi hablan. La superioridad estética de esas imágenes reside en la importancia preponderante de la

fisonomía; las actitudes del cuerpo que subrayan la expresión. Nadar fue el primero que redescubrió la belleza exterior del rostro buscando resaltar la expresión característica del hombre, sin retoques. Su sensibilidad artística, junto a la serie de amistades que visitaban el taller para ser retratados, hizo que el aparato fotográfico se convirtiera en una expresión de arte. Además, se reafirma cierta conciencia profesional debido a la cultura intelectual de aquellos que ejercieron el oficio.

La fotografía, formada con la convergencia de la ciencia y de las nuevas necesidades de expresión artística, fue objeto de violentos litigios por parte de los medios interesados. Saber si el aparato fotográfico era sólo un instrumento técnico capaz de reproducir de un modo puramente mecánico las apariencias, o si había de considerársele como un verdadero medio para expresar una sensación artística individual, enardecía los espíritus de los artistas, de los críticos y de los fotógrafos.

Existe incluso una fuerte polémica documentada, tan intensa que llevó a sus involucrados a los tribunales, también la iglesia adoptó una posición hostil. Gisèle Freund cita en uno de sus libros a un diario alemán de 1839: “Querer fijar reflejos fugitivos es, no solamente una imposibilidad, como lo han demostrado experimentos muy seriamente realizados en Alemania, sino que el quererlo confina con el sacrilegio. Dios ha creado el hombre a su imagen y ninguna máquina humana puede fijar la imagen de Dios. Sería necesario traicionar de golpe sus propios principios eternos permitir que un francés, en París, lanzase al mundo tan diabólica invención”.²

Durante el siglo XIX cierto género de la fotografía empezaba a preocupar al Estado. Las tarjetas de visitas circulaban con imágenes que no siempre estaban en conformidad con las reglas de la moral burguesa. La expansión de la fotografía hacia diversos grupos sociales, facilita el desplazamiento de las imágenes con desnudos, que circulaban clandestinamente en la sociedad parisina y el extranjero.

Los que se dedicaron a este género las catalogaron como arte, bajo la tesis moderna de los realistas, defendiendo la naturaleza sin velos, que era lo efectuado en sus cuadros. Los tribunales no se dejaron convencer de estos argumentos. Muchos de los fotógrafos fueron condenados a

² Gisèle Freund, *La fotografía y las clases medias*, Buenos Aires, Losada, 1946 pág. 103

prisión por faltar a la moral y a las buenas costumbres, debido a que en 1850 apareció la ley que condenaba la venta de fotografías obscenas en lugares públicos como un delito de ultraje a la moral y a las costumbres. No obstante los argumentos legales, con el paso del tiempo y la profundización de la mentalidad mercantil, aquel género fotográfico basado en el desnudo comenzó a predominar, convirtiéndose, en un producto más.



Edmundo Eastman, José Tomás Urmeneta y el niño Carlos Eastman, 1851 (daguerrotipo) W. Helsby.

Asimismo surgen los aficionados a esta forma de expresión, producto de la simplificación de la técnica y a la aparición de aparatos en pequeños formatos. El aparato fotográfico, como el bastón, se convertía en el compañero indispensable de toda excursión dominical. Se hacía realidad la temible competencia para los fotógrafos

profesionales, principalmente en el campo del retrato. Hacia fines del siglo XIX, la decadencia artística del retrato se hacía cada vez más evidente pues el profesional dependía del gusto del cliente, viéndose forzado a trabajar a bajo costo.

El aficionado, en tanto, era independiente de la influencia de la clientela y libre de las tradiciones y costumbres. No podía retocar las imágenes ya que no tenía un estudio para fabricar decorados. Estaba obligado a encontrar la síntesis entre las personas que deseaba fotografiar y los adornos naturales. Con esto comenzó a abrirse una nueva era de la fotografía, donde lo natural comenzaba a vencer a lo artificial. De tal modo, la influencia de los aficionados llegó a ser decisiva en la estética de la fotografía y las vanguardias surgieron precisamente al alero de este sector.

La llegada de la fotografía a Chile

La evolución del capitalismo en Europa a mediados del siglo XIX, con su proyecto de modernización y su avance transformador en el ámbito cultural y urbano trae consigo, entre otros hechos, la división social (campesinado, obrera, burguesía y finanzas). En Chile aquel

proceso de división no se va a dar en forma tan precisa como pretendió Karl Marx, más bien se dio la aparición de una burguesía mercantil y financiera, debido a que Chile y el resto de América Latina ingresa a la economía liberal estando en un régimen neocolonial, no permitiendo el desarrollo industrial, ni menos la industria pesada, como tampoco la industria de objetos de consumo inmediato. Por lo tanto, la gran mayoría de los objetos, productos y mercancías serán traídos o importados desde Europa.



Joaquín Errázuriz, c. 1850
(daguerrotipo coloreado),
T.C.Helsby

En dicho período neocolonial, la burguesía mercantil y financiera se va a asentar mayoritariamente en las ciudades-puerto como fueron Copiapó y Valparaíso, este último será su centro financiero. Así las cosas, la modernidad que se inició como una época de ambiciones, como una estrategia ideal a partir de la revolución francesa, intentaba poner en práctica su pensamiento libertario, derivando así en el proceso de modernización.

Este proceso tendrá su aspecto negativo, producto de las transformaciones que repercutieron fuertemente en la población, rodeándola de pobreza, enfermedades y donde la arquitectura deja de satisfacer los requerimientos estéticos de los ciudadanos. En aquella ascensión del hombre nuevo, a mediados del siglo XIX, se comienza a establecer como un problema la existencia de la raza indígena, a la cual se culpaba del subdesarrollo que vivía el continente americano, por lo tanto se pretendió “mejorar la raza” a través de la migración, proceso que empezó en la post Independencia chilena (1830) hasta finales del siglo XIX, naciendo grandes colonias europeas a lo largo de todo el territorio nacional.

Desde que se inicio la *imagen* en forma mecánica, como objeto utilitario (todo tipo de mercancía tenía un solo objetivo, servir para la producción), Chile no estuvo ausente de esta invención. La migración llega a los puertos donde ya estaba instalado el comercio que, de alguna manera, responde al modelo económico del capitalismo, es decir, la expansión de sus capitales. Y fue como un elemento más dentro de esa migración, que comenzaron a asomar los



Mujer, Valparaíso, 1870
(albúmina) *carte de visite*, F.
Lavoisier

primeros fotógrafos en Chile, fotógrafos que llegaban buscando una nueva fuente económica de ingreso, iniciando todo un proceso de representación de la burguesía mercantil chilena, a través de la fotografía.

En 1840 llegó el primer daguerrotipo a Valparaíso y luego se extendió por las ciudades más importantes de Chile, a través de retratistas itinerantes y más tarde con fotógrafos que en su totalidad eran extranjeros establecidos. Dibujantes cartógrafos, pintores y artistas viajeros utilizaron la cámara oscura como un elemento más en la realización de sus obras: paisajes, vistas, retratos y miniaturas fueron registradas o posadas previamente, se dibujó y se pintó con la ayuda de la cámara oscura.

Al final de la década de 1850, el público de la capital y del puerto de Valparaíso ya frecuentaba los estudios fotográficos que copiaban el modelo europeo.



Chancadoras de la Oficina
Primitiva, Iquique, 1889
Luis Boudat

A partir de 1880 aparecen fotógrafos que cubren toda gama de temas, técnicas y formatos. Surgen las casas comerciales que facilitaban el revelado de la fotografía para los aficionados que, muy posteriormente, se transforman en clubes, como la *Unión de Reporteros Gráficos de Chile* (1937). Un año antes incorporan en los salones oficiales del Bellas Artes una sección para la fotografía.

Se realizan concursos anuales, auspiciados por las revistas *Zig-Zag* y *Sucesos*, más el diario *El Mercurio*. El fotógrafo Eduard Clifford Spencer (Iowa, 1844- Santiago 1914) se transforma -probablemente- en el primer reportero gráfico en Chile, participando junto a Carlos Días Escudero en la guerra del Pacífico (1879), documentando los hechos de un conflicto.



Oficina Ramírez, Iquique, 1889.
Luis Boudat



Oficina Primitiva, Iquique, 1889
Luis Boudat

A finales del siglo XIX, la fotografía chilena se introduce en el cotidiano del país, registrando instantáneamente lo natural de la vida social, tanto urbana como campesina. El hombre y su entorno serán el motivo de grandes fotógrafos, como fue el caso del canadiense Obder W. Heffer Bisset (Saint John 1860 – Santiago 1945) que se instaló en la calle Estado 33 en 1912, vendiendo artículos fotográficos y fue reconocido por su colección de fotografías auténticas de la Araucanía y de sus habitantes nativos, fotografió también la Patagonia.

El francés Félix Leblanc fotografió el comienzo de los ferrocarriles, medio de transporte muy importante en aquel contexto. Bequim y Tomás Caballero se convirtieron en los fotógrafos de las salitreras en el norte chileno, retratando la actividad comercial más importante de la época. Aunque sin duda, las fotografías de las salitreras que efectivamente han adquirido popularidad son atribuidas al fotógrafo y pintor

cubano, hijo de franceses, Luis Boudat Ducollier quien “llegó a Iquique con anterioridad a 1888 y abrió un establecimiento de fotografía y taller de pintura. Se especializó en retratos y en pinturas decorativas, debiéndosele a él las pinturas que decoran el Teatro Municipal de Iquique... Alcanzaron notoriedad sus vistas de las salitreras, con las que, en 1889, publicó en Iquique el *Album de las salitreras*, con 103 fotografías de gran formato y calidad, con textos monográficos de la casi totalidad de las oficinas de Tarapacá, conservándose un excelente ejemplar de dicha obra en la Biblioteca Central de la Universidad de Chile, en Santiago.”³

También a comienzos del siglo XX, el sacerdote salesiano, Alberto María de Agostini (Viella 1883 – Turín 1960), fotógrafo y cineasta, junto al sacerdote Martín Gusinde, viajaron y vivieron en el sur de Chile durante 30 años, para *comprobar que los indios tenían alma*. Sus fotografías

³ Hernán Rodríguez Villegas, *Fotógrafos en Chile durante el siglo XIX: Historia de la fotografía*, Chile, Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico, 2001 pág. 78



Portal Fernández Concha en la Plaza de Armas, 1885 (albúmina) **Díaz y Spencer**

tienen una gran importancia, desde el punto de vista antropológico y étnico. Agostini, publicó varios libros, entre los que se encuentran: “Andes Patagónico” (1941) y “Paisajes Magallánicos” (1946).

En otro ámbito, el francés George Sauré era el gran fotógrafo de la *belle époque chilena*. Retrató a la sociedad aristócrata en sus salones de baile, las estaciones de ferrocarriles con elegantes pasajeros, los primeros automóviles, la moda de los años veinte y los inicios de la aviación en Chile. Sin embargo, debido a un lamentable hecho familiar (el suicidio de su hija Dafne) Sauré cae en una terrible depresión que lo lleva a destruir su legado fotográfico.

A comienzos del siglo XX, la fotografía se encontraba impresa en diarios y revistas (La Selecta y Zig – Zag). La técnica se había desarrollado bastante, los aparatos eran más livianos, la película ya tenía las características del rollo, por ejemplo. Con esto, los sectores aficionados a la fotografía la cultivan como un novedoso medio de expresión.



Alfredo Molina La-Hitte, autorretrato, 1950

La fotografía tiende a dividirse en muchos grupos, entre los que se pueden mencionar: retratistas, reporteros gráficos, fotógrafos sociales, industriales y publicitarios. Excepcionalmente, algunos cultivan la fotografía autoral como arte, como subjetividad expresiva. De estos grupos surge los nombres más importante de la fotografía chilena, entre ellos: Jacques Cori, Enrique Yaguno, Aureliano Oyarzún, Luis Ross, Hans Frey, Antonio Quintana, Jorge Opazo, Alfredo Molina La-Hitte. Serían los primeros discursos fotográficos que van marcando su propio estilo, una visión mágica, estilizada y estética.

La fotografía en Chile durante todo el siglo XX ha sido básicamente de registro social y de representación de la



Retrato de Thilda Gessy, 1955.
Alfredo Molina

realidad. La gran mayoría de los fotógrafos chilenos utilizaron su trabajo como representación de los acontecimientos de nuestra sociedad, pudiéndose plantear que se observa la presencia de un hilo conductor en dichas imágenes: la composición de claridad, el equilibrio entre sus elementos; e incluso es posible plantear aquello independientemente a los puntos de vista ideológicos o políticos. Como en todos los procesos creativos, no es posible desconocer excepciones, otras propuestas y búsquedas en la fotografía como soporte expresivo, no obstante la composición de claridad subyace casi como un sello.

Investigadores, historiadores y fotógrafos coinciden en reconocer la marcada predisposición técnica en la fotografía chilena por sobre los enfoques esteticistas; sin embargo, también suelen sugerir nombres de autores que buscaron nuevos puntos de vista. No es posible en esta investigación extenderse en un análisis acabado de tantos fotógrafos como propuestas existentes; sin embargo, cabe mencionar algunos nombres relevantes a la hora de establecer un itinerario en el desarrollo de la fotografía en nuestro país, muchos de los cuales requerirían esfuerzos mayores para mostrar y analizar su obra, pero en el contexto de esta tesis, es relevante consignar que es desde la fotografía de prensa y publicitaria que el chileno ha tomado contacto con la fotografía, los trabajos autorales tanto como los espacios de muestra estuvieron circunscritos a una mínima expresión. Hecho que no es menor si se considera lo que ya se ha planeado de entrada, el espectador chileno carece de las herramientas básicas para analizar una imagen, más allá del plano expresivo, es un consumidor de mensajes básicos.

Y en el otro extremo, la fotografía periodística o fotoperiodismo está siempre al servicio de la industria mediática de la que forma parte, no puede escapar a la línea editorial de su fuente emisora, donde será seleccionada, editada o no, recortada o no, diagramada y finalmente inserta en un texto mayor que le dará un significado y no otro. Si la fotografía periodística es la instantánea de un hecho o personaje, muy probablemente puede convertirse en referente a la

hora de construir la memoria colectiva de un pueblo. Esas fotografías se han transformado en el hilo histórico a partir del cual se evocan hechos, contextos y épocas. El trabajo autoral ha quedado en primera instancia relegado, oculto, censurado u omitido al alero de ese género que, en Chile, podría reconocerse como toda una institución.

Así las cosas, se han obviado trabajos autorales tan atractivos como escasos: Gertrudis de Moses (1901-1996), Hernán Soza (1938), fundador la Escuela de Foto Arte, o bien, registros documentales como los de Sergio Larraín (1934) o Lola Falcón (1907-2000), Luis Poirot (1940), Bob Borowic (1922), Juan Domingo Marinello (1948), entre otros.



Retrato de Malú Gatica, actriz, 1955. Alfredo Molina.

Tanto el Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico como la publicación de obras monográficas en la última década, han permitido conocer con mayor propiedad el patrimonio fotográfico en Chile y entre los nombres considerados relevantes se menciona al fotógrafo Alfredo Molina la-Hitte, nacido el 15 de marzo de 1906 e integrante de una familia tradicional, su padre ingeniero y su madre dueña de casa, cursó su educación básica en el puerto de Talcahuano. Se inició como fotógrafo aficionado en el año 1928 y tras regresar de Argentina el año 1932, comenzó a trabajar como fotógrafo profesional en la revista “Zig-Zag”, reteniendo en los negativos parte de la historia de los personajes de la alta sociedad chilena. Trabajó hasta el año 1936 en la revista, para luego independizarse, creando su propio taller fotográfico. Taller donde transitaron diferentes personajes de la ciudad de Santiago, para retratarse. Las mujeres de la vida nocturna se desnudaban entre los grandes escenarios que proponía el fotógrafo, se desnudaban para que sus cuerpos fueran recorridos por el lente de la máquina fotográfica, incitando al receptor a la ensoñación, creando con la angulación de la perspectiva, la percepción de lo inalcanzable que propicia la fotografía de esos cuerpos desnudos.

Las figuras desnudas fotografiadas por Molina -la fotografía en sí- goza de un privilegio, transformando ese objeto delgado y manipulable para guardarlo y mirarlo cuando uno quiera, es la garantía de la fotografía y por eso es factible y no extraño, encontrarse con ciertas imágenes del pasado que inducen a recordar esta pequeña historia.

Puede ser que, actualmente, estas imágenes de Molina no sean un objeto de deseo, debido al proceso que ha vivido el deseo mismo desde los '40 hasta nuestros días, proceso durante el cual se ha transformado y educado de acuerdo a los tiempos, pero las nuevas generaciones de fotógrafos han cumplido con el rol, de mantener el deseo por la perfección, quizás la estética ha cambiado, pero el concepto fascista se ha mantenido en las imágenes posteriores a Molina.

Hoy, las imágenes de Molina se podrían ver como un erotismo melancólico, que en su época conminaron a una parte de la sociedad, donde los padres y abuelos gozaban de ese tipo de privilegios. La añoranza del pasado crea una distancia estética al mirar estas fotografías marcadas por el sepiá (indicio de tiempo), elemento que tiende a confundir hasta llevar a pensar que todo lo pasado en fotografía es arte. La melancolía que se puede experimentar con antiguas fotografías, como las de Molina, suelen provocar en el observador común la sensación de sentimentalismo, volcándose la mirada hacia estas imágenes inofensivas, equilibradas y estáticas. Son fotografías que corresponden a la percepción de aquella época (las primeras décadas de la fotografía), idealizando la figura femenina, alzándola a un lugar inalcanzable al hombre común y que, dicho sea de paso, sigue estando presente en gran parte de los fotógrafos nacionales con cuyo objetivo idealizan la imagen, creando el deseo masturbador hacia el cuerpo perfecto.

El retoque, que Molina utilizó constantemente como recurso técnico, es parte innegable de dicho proceso de idealización, idealización incluso del concepto de erotismo, heredando o reproduciendo de tal manera, cierta perspectiva homogénea en nuestra sociedad, pues a través del recurso es posible limpiar la estrías, por ejemplo, tan lejanas al ideal de perfección del cuerpo, pero inevitablemente presentes en las modelos chilenas. La habilidad de Molina con el pincel, lograba crear en los negativos cinturas deseables a nuestra percepción de la belleza, enaltecendo la figura, incluso transportando el desnudo con la ayuda de la escenografía, a las calles europeas. En su fotografía no parece estar el deseo de democratizar el concepto de la

imagen, establece rangos de belleza, la estereotipa, digamos que interviene la naturaleza convenientemente a lo que espera su clientela, tal vez lo que más puede echarse de menos es un planeamiento, una sugerencia, una propuesta en torno al cuerpo, más allá de la reproducción e imitación de la extravagancia o la exuberancia de otros lenguajes y otras latitudes. La pregunta que se nos plantea aquí es si estos fotógrafos saben o se cuestionaron respecto de dónde proviene aquella mirada estética de la belleza.

Una estética de la belleza perfecta se puede interpretar como reproducción de un sistema, aquella que no crea cuestionamientos en la sociedad, la fotografía de Molina llegó a ser legitimada y respetada, en tanto su taller llegó a ser un espacio visitado no sólo por vedettes. Su mejor época como fotógrafo fue hacia los años 1943 y 1960, pues era una persona reconocida en la sociedad chilena por el tipo de fotografías. En su taller ubicado en la calle Rosal 357, posaron grandes artistas del radioteatro, cantantes de la época, donde aparecen estáticos, equilibrados, elegantes. Todos querían ser fotografiados por este personaje. Montando y desmontando escenografías de acuerdo al cliente, entre ellos, retrató a Monseñor Caro y al presidente Juan Antonio Ríos (obviamente ninguno de ellos acudió a su taller). Los retratos de los hombres del espectáculo, en tanto imagen, mantenían una tendencia a la ambigüedad sexual, su mirada perdida, la perfección de los gestos, el maquillaje, el culto a ser deseado, su expresión facial apoyado por la perspectiva del lente casi inalcanzable. Todos ellos recursos estéticos que guardan relación con los estereotipos postulados por corrientes de pensamiento conservador, Molina la-Hitte plasmó en nuestra historia de la fotografía y que, más allá de las intenciones, ha servido de guía a muchos de los fotógrafos actuales.

En los retratos de Molina el movimiento es estático, las miradas y las sonrisas pretenden crear un equilibrio, donde la espontaneidad no se expresa ni en su escenografía ni en la expresión corporal, intentando ser compatible con el moralismo del siglo y sus tendencias ideológicas, apoyado en sus imágenes surrealistas a fuerza de la superimpresión, subimpresión, solarización, montajes o encuadres.



Antesala de un desnudo, Paz Errázuriz



Cuerpos, Paz Errázuriz

Las imágenes fotográficas de Alfredo Molina nos sirven para descubrir una verdad oculta o camuflada por el olvido y pasan a ser parte del inventario de la mortalidad, de los recuerdos y a través de esa mortalidad, se descifran las sonrisas, los cuerpos jóvenes y deseosos, la huella de las siluetas, para ver el tiempo congelado y con la posibilidad de contemplar el objeto bajo el signo del sentimentalismo, saboreando ese romanticismo que lleva a convertirse en ruinas olvidadas por el tiempo.

Alfredo Molina murió un 15 de septiembre de 1972 producto de cáncer al pulmón, sin embargo, antes de su muerte fue hospitalizado en innumerables ocasiones producto de su ulcera. Debido a esta enfermedad – según su hija, María Helena La-Hitte - fue perdiendo protagonismo en el mundo de la fotografía, incluso en el año 1963 comenzó a dedicarse a las lacas religiosas junto a Enrique Caviadi, dejando así la fotografía. Hacia 1969, el Diario “La Nación” le cedió un espacio los días domingo, para escribir sobre los artistas de la época. Habría que destacar también, que Molina se había dedicado mucho antes de la

fotografía, a dibujar carátulas de libros, razón por la cual podemos clarificar su gran habilidad para retocar el negativo y crear figuras ideales al gusto del consumidor.

Sus fotografías no nos servirán como transgresión ni tampoco en términos estéticos, sino como memoria de un erotismo aceptado por la sociedad, ni menos como una posible ruptura con el orden social, al contrario, se trata simplemente de recordar personajes de la historia de la fotografía del desnudo en nuestro país, donde aún se mantiene esa belleza estereotipada como verdad hasta el día de hoy.

Una excepción respecto de esos estereotipos, lo constituye la fotógrafa Paz Errázuriz (1944-) que ha dedicado gran parte de su trayectoria a fotografiar lo que la memoria quiere

olvidar. Uno de sus trabajos, realizados en torno a los desnudos de la tercera edad, rompe con el estereotipo de la belleza, rompe con el pensamiento postmodernista anticonfrontacional, rompe con el pensamiento de borrar la memoria, allí donde democratiza la fotografía y el objeto fotografiado. Su obra en torno a temas que nuestra sociedad omite y oculta, recuerda el trabajo fotográfico que la estadounidense Diana Arbus (1923-1971) realizara retratando enanos, nudistas y prostitutas en los barrios de Nueva York, donde sus personajes miraban siempre directamente a la cámara, utilizando flash de relleno, revelando defectos y anomalías. Donde la monstruosidad se esboza como lo inquietante y extraño. “La autoridad de las fotografías de Arbus deriva del contraste entre su tema lacerante y una atención sosegada y pragmática. Esta



Las manos del hombre,
Antonio Quintana

calidad de atención –la que presta el fotógrafo, la que presta el modelo al acto de ser fotografiado- crea el escenario moral de los retratos de Arbus, directos y contemplativos. Lejos de espiar a monstruos y parias para sorprenderlos desprevenidos, la fotógrafa ha llegado a conocerlos, a tranquilizarlos, persuadiéndolos de que posaran tan sosegada y rígidamente como cualquier notable victoriano para un retrato de estudio de Julia Margaret Cameron.”⁴

Tampoco se puede dejar de mencionar el substancial trabajo documentalista de Antonio Quintana entre los ‘50 y ‘60. Con un compromiso por su época y la realidad social campesina y urbana, que llevó en itinerancia por Europa y la Unión Soviética en los sesentas, bajo el nombre de “El rostro de Chile” y que, de paso, inaugura en Chile la técnica de los fotomurales.

Una de sus series más recordadas fue conocida como: "Las manos del Hombre", que más allá de ser un trabajo notable, utiliza consecuentemente al mensaje evidente y definitivo que quiere entregar, la composición de claridad, para mostrar sin ambigüedades el mundo campesino y obrero, aún cuando coexista la intención de recoger nuevas estéticas y recursos. Quintana, en su obra abiertamente social y documental, recoge una lúcida descripción del incipiente Chile urbano en los cincuenta. Su registro plasma la crudeza de los espacios y de los ambientes,

⁴ Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Buenos Aires, Alfagiara, 2006 pág. 58-59

generando lo que podríamos denominar silencios en la imagen, con sus grandes planos y centrando los elementos cuidadosamente, donde el ojo del espectador no puede sino llegar sin vacilaciones al objeto medular, al personaje o a la circunstancia que el fotógrafo nos pone frente



a los ojos, a través de su cámara 6x6. Formato de gran negativo que permite la ampliación del positivo con una variedad casi ilimitada; la realización de fotomurales, formato extraordinario que impresiona y provoca emociones, conmociona. Acoge el retrato social y lo amplifica.



En pleno siglo XX, con la llegada de la dictadura militar de 1973 y el consecuente surgimiento de una oposición política-social, se experimenta el cierre de numerosos medios de comunicación (periódicos y revistas); no obstante, es justamente en el seno del fotoperiodismo que surgen nombres y obras fotográficas como las de Marco Ugarte (1958), Álvaro Hoppe (1956) o Marcelo Montecino (1943), Kena Lorenzini (1959), entre otros. Se comienzan a apreciar imágenes fotográficas que trascienden su contexto, son releídas en distintas épocas, pues años más tarde dejan su espacio informativo y de denuncia para transformarse en

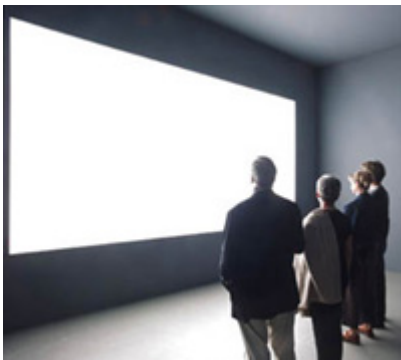
Fotografías de Antonio Quintana

documento y testimonio. Técnicamente, no se puede decir que se ha abandonado el lenguaje que les dio origen, donde

la composición de claridad sigue siendo la piedra angular de los fotógrafos nacionales; sin embargo, su labor en concomitancia con el surgimiento de la AFI (Asociación de fotógrafos independientes) dan un impulso notable al reconocimiento de la fotografía como disciplina, se desarrollan nuevas escuelas de fotografía o se la incluye en las mallas universitarias, motivando con posterioridad, en los '90, la creación de colectivos y grupos de jóvenes fotógrafos llamados a buscar nuevos lenguajes, soportes y formatos, el cuestionamiento sobre ficción y realidad o cuerpo artístico. Nombres como Ricardo Portugueseis, Andrea Jösch, Jorge Brantmayer nos sitúan en estas nuevas problemáticas, con fotografías que abren un canal que toma conciencia de

la imagen como símbolo e ícono de poder, cruzando a la fotografía con nuevas disciplinas y con el estudio teórico, a través de códigos y estéticas dispares.

En último término, si bien no corresponde a una nueva generación, cabe mencionar el reflexivo trabajo realizado por el artista visual Alfredo Jaar (1956), cuya obra transita por las crisis geopolíticas y sociales, incitando constantemente a la reflexión política sobre el arte y su rol social, además de mostrarnos la imagen en una dimensión estética amplia, en formatos, soportes y lenguajes que han dado vida a trabajos artísticos como Proyecto Ruanda (1994-1998), Oro en la mañana (1986), Un logo para América (1987), Lamento de las imágenes (2002). Este último corresponde a un ensayo acerca de las políticas de la representación. La obra propone tres textos iluminados que tratan del creciente control de las imágenes por parte de las grandes



Lamento de las imágenes, 2002
Alfredo Jaar

empresas y de los gobiernos. Tras atravesar un corredor oscuro, el espectador ingresa en un espacio vacío donde una enorme pantalla iluminada lo enceguece.

Este resumido itinerario por la fotografía en Chile no pretende dar cuenta detallada de las propuestas existentes ni de los despegues que haya podido experimentar en los últimos años en post de ampliar la propia intención abandonando la mirada de otros, sino que busca ilustrar, a grandes rasgos, cómo la fotografía chilena ha sido ejercida o practicada como una disciplina técnica y no como un recurso expresivo y estético, cumpliendo en ese ámbito –para bien o para mal- una función ideológica.

EL CHILE QUE SOMOS: RELATO DEL CUERPO AUSENTE

Antecedentes

Fundamentalmente, las fotografías utilizadas en esta investigación pretenden traer el pasado y confrontarlo con el presente, con esa intención se muestra la imagen antigua, “histórica” de las salitreras, las primeras fotografías resguardadas en un álbum familiar, así como también la imagen re significada, construida desde el debilitamiento del sentido histórico, amplificando y descontextualizando, a la vez, su origen y sentido. Se trata de imágenes cargadas de memoria, interpretan el paso del tiempo y podría decirse que han pasado a formar parte de cierta mitología colectiva chilena, es decir, en torno a ellas y a la época que representan se ha construido un sentido social determinado. Sentido que muchas veces ha pasado inalterado de un mando a otro, donde el Estado pareciera siempre dispuesto a construir un imaginario donde el olvido es fundamental para dar proyección a un modelo social determinado.

Son imágenes en blanco y negro que caminan entre una espectacular variedad de colores, entre producciones de imágenes abrumadoras que precisamente inciden en el proceso mental de la memoria, haciéndola cada vez más limitada. Existe la sensación de un tiempo que transcurre más rápido y de acontecimientos efímeros, no somos capaces de acumular toda la cantidad de recuerdos que quisiéramos, entra tanta instantaneidad el mundo se nos aparece y desaparece a una velocidad y ritmo nunca antes experimentados.

Es posible especular respecto a que estamos en un mundo de *imagen* y que el lenguaje escrito en esta época ha quedado relegado; sin embargo, si nos retrotraemos a tiempos antiguos veremos que en la época medieval o durante el Renacimiento, vivieron también sociedades con un fuerte componente cultural proveniente de las imágenes. No podría decirse, entonces, que es una experiencia nueva, sí lo es a la escala masiva de hoy, pero el hombre siempre ha vivido un mundo de imágenes y por lo tanto posee las habilidades para comprender o leer el mundo a

partir de ellas, hecho que puede servir de base a quienes sienten que tal vez no sea necesario arriesgarse con la promoción del lenguaje escrito. Tratándose de un lenguaje que detona procesos imaginarios incontrolables, como cuando se lee un libro y se construye mentalmente toda una variedad de rostros, paisajes, voces y espacios posibles, un mundo privado dentro del cual el sistema no tiene cabida ni menos control, posibilitando la argumentación racional de estructuras discursivas y una forma organizada del conocimiento. La lectura es un proceso que permite al hombre transformarse en un ser autónomo que aprende a barajar posibilidades y diversos puntos de vista, situación que difiere de plano con la propuesta social occidental, basada cada vez más en las habilidades audiovisuales.

La *imagen* ocupa un lugar preponderante frente a lo escrito, las redes de computadores que son facilitadores o una continuidad gráfica de la sociedad global, se propaga a través del país, aún cuando muchas generaciones parecieran haberse saltado los procesos de alfabetización tradicional, hoy se oye hablar persistentemente de “alfabetización digital”.

Supuestamente se goza de un espacio social donde la tecnología de la comunicación está a disposición, al servicio del sujeto para desplegar redes y contactos alrededor del mundo; no obstante que para conseguirlo sea necesario aislarse del resto y conectarse individualmente a una máquina, sea ésta un computador, un televisor o un teléfono móvil. Asimismo, la seducción natural de la tecnología ha sido reforzada por la unión estratégica del Estado y organismos legislativos, de educación superior y la empresa privada (con el mercado) quienes, dando tratamiento de "bien cultural" a Internet y las redes desarrolladas en torno a ella, elaboran proyectos que tienden a involucrar a una cada vez mayor cantidad de personas en su consumo. Como toda sociedad de consumo, Chile es un país que entrega opciones de vida, una sociedad que despliega todo su potencial para no crear una coerción brutal.

El fenómeno principal implicado aquí parece ser la idea de recepción pasiva, el "estar conectados" propende a generar un "...curso de menor resistencia"¹ y se aborta la mirada crítica en la actual sociedad chilena, homogeneizando su pensamiento, intereses y acciones.

¹ Manuel Castells *La era de la información: economía, sociedad y cultura. Vol. 1 "La sociedad -red"*, México, Siglo Veintiuno, 1999 p. 38

El incremento de tamaño del flujo de las industrias mediáticas (particularmente en Internet en las últimas décadas) entraña la sustitución de un público crítico por una masa acrítica de consumidores de *bienes simbólicos*, borrando la línea entre la producción cultural y los pseudo-eventos, al tiempo que transforman la comunicación en información patrocinada. De este modo, el material del debate cultural termina siendo producido por grandes consorcios económicos en forma estandarizada, en lugar de ser la comunicación interactiva que se publicita.

Chile forma parte del modelo que guía a las sociedades contemporáneas, donde se recurre a la globalización para evitar las relaciones autoritarias tan propias del modernismo pero que, simultáneamente, no se olvida de acrecentar y arraigar las opciones privadas. Esto da una suerte de “independencia” del sujeto, cierto rango de libertad que le otorga la misma sociedad y que le da la posibilidad de caminar –aparentemente- a su propio ritmo. No quedan dudas que se trata de un discurso postmodernista donde, a fin de cuentas, se nos obliga a transitar al compás del pensamiento dominante. Siguiendo a García-Canclini, habría que develar un hecho que no queda claro para la mayoría y es que se sabe que hoy, los simulacros forman parte de las relaciones de significación en toda cultura. O nos dan las herramientas para razonar críticamente este hecho o se nos induce al consenso que promueven esos simulacros. "Establecer - dice García Canclini- de qué manera vamos a negociar el compromiso entre ambas tendencias es decisivo para que en la sociedad futura predomine la participación democrática o la mediatización autoritaria".²

Estamos diciendo que del capitalismo transitó desde un Estado autoritario hacia un Estado hedonista y permisivo donde el narcisismo inaugura la postmodernidad. Ahí donde las esperanzas en las revoluciones han desaparecido producto de la neutralización y banalización social, la esfera privada sería la única que vuela victoriosa, allí donde precisamente muere el hombre político y nace el hombre psicológico que apela a *vivir el presente y jamás en función del pasado o del futuro, viviendo sólo para sí mismo*, vemos que son frases de corto aliento y donde el sentido histórico ha sido olvidado de la misma forma que los valores culturales han sido arrasados de las instituciones sociales. En ese tono, podría decirse que Chile vive un período en donde las ideologías y la muerte de Dios ya no transitan por las venas del sujeto, lo que se traduce en la apatía de las masas, que no es parte de una enfermedad ni de una negación o

² Néstor García Canclini, *Consumidores y ciudadanos*, México, Grijalbo, 1995 p. 183

afirmación absolutas, sino que simplemente este proyecto postmodernista invita a la relajación, a la falta de compromiso emocional, donde los antagonismos se vuelven flotantes, donde se barre con el sentido para someterse en una gran indiferencia, pero no se trata de una indiferencia por defecto o por privación, sino por exceso.

Este hombre nuevo no es el decadente pesimista que enarbolaba Nietzsche, tampoco es el trabajador oprimido de Marx, se parece más a un telespectador, que tiene el control de probar cada uno de los programas disponibles para él. Se trata del hombre que está en un Chile nuevo, preocupado por banalidades, por las próximas vacaciones que ahora puede escoger si serán en el mar, el campo o en el extranjero. Se ha desatado el ego, el éxtasis por la personalización, la obsesión extenuante por el cuerpo joven y las temáticas que sirven de educación sexual informal, toda vez que las instituciones (incluida la familia) han dado un paso al costado en estos temas.

Esta indiferencia crearía las bases para una socialización flexible, con altos grados de compromiso económico, necesaria para el capitalismo moderno que encuentra una condición ideal para la experimentación, para promover consensos tan diversos que pueden servir para alcanzar el éxito en una campaña publicitaria que promueve una marca de supermercados, pero también sirve para legitimar una política de Estado, reformas legales y hasta para asumir como propias las narraciones históricas que se construyen al alero de una visión antojadiza o particular de los hechos, emanada desde las instancias de dominación que, gracias a una constante y coherente selección de la realidad, son los encargados de armar el cuadro completo para ponerlo a disposición de la sociedad consumidora, sólo a posteriori, cuando todo el material haya sido editado y corregido.

Memoria histórica y significación

Respecto de la presente investigación, resulta interesante preguntarse si el acto de publicar estas imágenes aquí es precisamente heredero de esta democracia postmoderna que entrega a cualquier ciudadano la opción de participar y exponer libremente un criterio particular, un punto de vista; o bien, podría traducirse como una simple rebeldía frente a la notoria falta de memoria

que agudiza este sistema, apoyada en los medios de comunicación y en las instituciones del arte de masas que cercan los espacios para la disidencia, el debate público y la opinión. Desde ese punto de vista, se puede plantear que la sociedad chilena se esmera en avanzar sobre la base del olvido, pues se ha establecido como sentido común que todo lo pasado tiende a la confrontación y al desastre. La diferencia ha sido vista al interior de la sociedad chilena como un sinónimo de división y extravagancia, en consecuencia, se ha adoptado la búsqueda o aceptación del consenso político y social como la única vía de convivencia armónica, evitando el conflicto a toda costa.

Poner en la mesa otras miradas, hacer el ejercicio de reencontrarse con el pasado a través de ciertas imágenes sobre hechos que ocurrieron efectivamente, puede ser una forma de reclamar que los recuerdos privados han sido también testigos de un proceso y que pueden –deben- ser considerados al momento de narrar los hechos históricos de una nación. Podría decirse que forman un material documental notable para indagar en los mecanismos que gobiernan la producción de imágenes, así como los significados sociales y culturales que ellas introducen.

Las fotografías que se han revisado en este trabajo, pueden servir de base para transgredir la supuesta reconciliación que se intenta imponer en nuestra sociedad, en el sentido de que ellas implican retornar a la memoria cuestionando ciertas pautas dadas y asumidas por tradición, de lo que fue y de lo que será en Chile la imagen de las salitreras, ya no como la época de oro del salitre o de la economía, sino como un período de profundas transformaciones sociales donde surgen nuevas clases y movimientos sindicales.

“a lo largo de la historia de nuestra sociedad, los procesos de reconciliación, posteriores a enfrentamientos o fracturas serias de los consensos preexistentes, han significado tender un manto de olvido sobre los hechos de violencia que han roto la convivencia social. De este modo los principales actores políticos parecieran haber aprendido un modo histórico de resolver los conflictos, que supone negociar el olvido necesario para garantizar la “paz social”.³

La realidad social tiene un peso innegable en la construcción de la memoria, hay estímulos sociales y culturales que la hacen posible puesto que es una actividad simbólica, memoria es

³ Myriam Olguín (ed.), *Memoria para un nuevo siglo. Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX*, Santiago, LOM, 2000 p. 40

significación y es sentido, no tan sólo un proceso físico y mental. Los hechos recordados tienen para cada cual una significación dada, porque han sido objeto de un razonamiento, es decir, las propias ideas se han relacionado o confrontado en algún momento con las opiniones del entorno. Esta característica hace que la significación de los hechos no sea universal, sino que viene dada por el grupo al cual se pertenece. En esa constante relación, cada individuo recuerda gracias a los recuerdos de los otros y viceversa, la memoria individual es apenas un elemento dentro de la memoria colectiva (familia, clases sociales, partidos políticos). Existen diversas memorias sobre un mismo suceso que responden a los roles y grupos sociales, es un campo fértil de producción social de sentido y muchas veces, “una fuente de poder cuando se transforma en “lucha por la dominación del recuerdo y de la tradición” o de manipulación cuando la memoria deviene en “conocimiento privatizado y monopolizado por grupos precisos para la defensa de intereses creados.”⁴

La memoria social, por lo tanto, se construye de los hechos que marcan externamente al sujeto pero también de sus propias reflexiones en torno a ellos, tiene su selección de recuerdos útiles que ya han pasado a formar parte de la memoria social y también la capacidad de darle un sentido interpretativo propio; sin embargo, no tiene la capacidad de completar todos los cuadros de recuerdos posibles, más aún cuando la memoria social se enfrenta al olvido o a una amnesia provocada por los sistemas externos de dominación que por su parte son capaces de promover su propia valoración de los hechos históricos, transformándola en una memoria oficial, construida con una gran cantidad de hechos que sirven para ocultar, contrarrestar o desorientar la memoria social de un pueblo. Podría decirse que son memorias cuyo objetivo es la influencia cultural y política que sirven de puente entre la experiencia y recuerdo personal y la experiencia y recuerdo emblemático y colectivo.

“Así es que la memoria emblemática es un marco y no un contenido concreto. Da un sentido interpretativo y un criterio de selección a las memorias personales, vividas y medio sueltas, pero no en una sola memoria, homogénea y sustantiva... La memoria emblemática es una gran carpa en que hay un “show” que va incorporando y dando sentido y organizando *varias* memorias, articulándolas al sentido mayor. Este sentido mayor va definiendo cuáles son las memorias

⁴ Myriam Olguín (ed.), Op. cit. Pág. 49

suestras que hay que recordar, dándoles la bienvenida a la carpa y su show, y cuáles son las cosas en cuyo caso mejor es olvidarlas o empujarlas hacia los márgenes.”⁵

La fotografía como soporte de la memoria

¿Por qué se recurre automáticamente a la fotografía como respaldo de la memoria o para verificar una “verdad” posible?. Más allá de las diversas interpretaciones y teorías sobre la *imagen*, lo único que no puede negarse es que la parte de realidad presentada en una fotografía es indesmentible, que lo visto ha sido u ocurrido. Si esto es así, ¿qué se podría discutir entonces?, parece ser que los cuestionamientos van de la mano del contenido que puede extraerse a partir de esa realidad o la percepción del fotógrafo frente a esa realidad.

Un artículo de Laura González Flores del Instituto Tecnológico de Monterrey, plantea que “la imagen fotográfica es la imagen contemporánea por excelencia, que expresa un poder complejo como rastro y presencia material de la realidad. También actúa la fotografía como índice, es decir como equivalente físico y material de la memoria. Es así como la fotografía por sus imágenes – donde el contenido es la evidencia de la memoria – domina la representación constituyéndose en documento. La importancia de estos documentos fotográficos, es que se constituyen en los máximos logros de la llamada “visión objetiva”: exacta, verdadera, natural.”⁶

Justamente, este conjunto de fotografías funcionan como índice, son imágenes que dan aspecto físico y material a la memoria. Memoria deriva de la raíz *men*, actividad mental. Asimismo, la memoria implicaría una dimensión espiritual si se la relaciona con el verbo *minisci* (“meterse en el espíritu”), es decir, puede moverse en el mundo de los espectros. La memoria trae algo del pasado al presente, sea a un nivel mental y/o espiritual.

⁵ Steve J. Stern, “De la memoria suelta a la memoria emblemática: hacia el recordar y el olvidar como proceso histórico (Chile, 1973-1998)” en: *Memoria para un nuevo siglo. Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX*, Santiago de Chile, LOM, 2000. p. 14

⁶ Laura González Flores “La fotografía como imagen” en: *Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas*. N° 35, Santiago, año 2002, p. 23

“Si memoria indica el pasado – escribe Laura González-, percepto indica presente: es la forma de lo percibido mientras se está percibiendo. *Imagen* es la “huella” del percepto en la mente cuando se discontinúa la percepción. Una *imagen* es, pues, la huella “visual” que queda en nuestra mente cuando cerramos los ojos: sólo podemos verla a través de la memoria.

Memoria es traer “imágenes” a la mente. La imaginación es la libre combinación de esas imágenes que como espectros se proyectan en el fondo de nuestra mente. Sabemos poco y mucho de estos procesos; sí sabemos, por cierto, que ambas sirven para dar fundamento y significación a nuestra experiencia. La memoria se relaciona con la asimilación de lo vivido y con el proceso de cognición. Es un proceso selectivo de las experiencias vitales y sensoriales más importantes... La memoria es un proceso activo que implica un reciclaje no sólo continuo de perceptos y conceptos sino creativos...

Ambas, fotografía y memoria, tienen como principal objetivo “guardar” algún tipo de esencia inmaterial, instantánea y volátil. En el caso de la foto, la *imagen* de la cámara existirá mientras el obturador se mantenga abierto (y naturalmente se mantenga “fija” la realidad), mientras en el caso de la memoria solo existirá mientras se mantengan los ojos abiertos y la vista fija en la cosa. El percepto y la *imagen* existen sólo como instantes; su materialización mediante la fotografía es una simultánea lucha contra el tiempo. Es un exorcismo de la oscuridad de la cámara y la mente.

Hasta el siglo XIX, la concepción dominante de la memoria la explica como una selección mecánica de datos y/o imágenes que se conciben como salidos de un archivo/pasado y llevados a un examen/presente. “Lo que ha sido” existe ahora, para mí, a través de la *imagen*. La huella persiste a pesar de su vulnerabilidad y se resiste a la Muerte/ Olvido: se mantiene en el mundo de los vivos. La memoria es nuestra respuesta a la entropía: de todo lo que tiende a desintegrarse, algo se mantiene vivo, al menos en el nivel mental. “Yo lo veo ahora” podría ser un noema que describiese a la memoria, haciendo eco del noema de Barthes (“esto ha sido”): a nivel ontológico, la memoria y la fotografía funcionan de manera parecida, trayendo al presente

las imágenes del pasado. Una, la memoria, lo hace de manera visual-mental mientras que la otra, la foto lo hace manera visual material.”⁷

Así ha sido a lo largo de la historia del hombre, éste ha necesitado de un testimonio veraz de su pasado y futuro. Frente a lo ineludible del tiempo ha opuesto recursos para perpetuar su existencia y en ese sentido, la *imagen* le ha servido para plasmar los acontecimientos que le son importantes, dejando una constancia material de lo que ha vivido.

En la antigüedad, los romanos dieron cuenta de esta importancia, valorando las imágenes como algo real y material. Para ello, en las ceremonias funerales de sus gobernantes y descendientes, utilizaron un elemento funerario que servía de perpetuación de éstos. Los hombres eran enterrados, pero su *imagen* moldeada en cera (*imago*) permanecería incorrupta en el tiempo, más allá de la muerte, trasladando simbólicamente al soberano desde un espacio terrenal hasta una instancia divina. Asimismo, se recalcaba su origen divino y la grandiosidad de su poder, dejando un rastro de su cuerpo a la vista de sus gobernados, a través del *imago*, entonces la presencia se seguía considerando real y física.

Los griegos, en cambio, ven en la *imagen* (*eikon*) una mera ilusión de lo real, se trata sólo de un parecido, un símil y no le da características materiales. En consecuencia, el icono griego se asemeja a una metáfora, mientras que el *imago* romano se centra en su carácter metonímico, es una parte de ese cuerpo ya muerto, o al menos, su huella.

Esta misma idea es advertida por Susan Sontag: “una fotografía no es sólo una imagen (del mismo modo que la pintura es una imagen) que interpreta lo real; es también una huella, algo estampado de la realidad, como una huella de un pie o una máscara mortuoria...”⁸

Actualmente podríamos argumentar que la *imagen* fotográfica es para el hombre contemporáneo, lo que el *imago* era para los romanos, en cierta forma: la presencia de la ausencia. Los químicos corresponderían a la cera y los objetos bañados por la luz al hombre muerto que sirvió de modelo.

⁷ Laura González Flores, Op. cit. Pág. 26

⁸ Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1996 p. 111

Si esto es así, la fotografía ha alcanzado un grado de credibilidad innegable en nuestro tiempo, es un objeto que permitiría rescatar los recuerdos y así como los libros de historia, las fotografías son también consultadas como documentos para estudiar, recordar o descubrir lo ocurrido en el pasado, son un testimonio histórico, en primera instancia, irrefutable.

Más allá de servir para reconstruir desde un acontecimiento hasta la historia de un país, la fotografía también construye temas sociales, inagotablemente, ayuda a prefigurar y dar forma al mundo de una sociedad en particular. Recordemos que cualquier realidad es construida, interpretada y leída por cada sociedad de una forma específica en un momento histórico social determinado, pero para que cualquier realidad exista, antes tuvo que ser imaginada como tal y en ese espacio, las imágenes parecen tener un sitio preponderante como repositorio de *significados sociales imaginarios*, los que además de ser llevados por la sociedad, pasan a encarnarse en sus instituciones y le dan vida.

Asimismo, la fotografía ayuda a darle una forma física a aquellos sentimientos que cada persona recuerda. El significante en la fotografía es la huella y el significado es todo lo que deriva de ella: temas sociales, estilos, recuerdos personales, estereotipos, etc.

Sabiendo entonces que nuestra memoria es inconsistente, que es la lucha contra el tiempo, donde el hombre ha tenido que recurrir a pequeñas huellas para poder mantener viva la memoria y es la razón por la cual el hombre a lo largo de su historia ha necesitado de un testimonio veraz de su pasado y futuro, en ese sentido la *imagen* le ha servido para plasmar los acontecimientos que le son importantes, dejando una constancia de lo que ha vivido.

Así como en tiempo de la Roma republicana, el *imago* se consideraba un documento legal de preservación que validaban a los seres como tal, en la actualidad, contamos con diferentes identificaciones que van desde el papel escrito, los manuscritos hasta la *imagen* fotográfica como una suerte de afirmación. Se asemejan al objeto, pero son también un índice de esa materialidad. Sólo ella describe y comprueba a la vez.

Según Fox Talbot, la fotografía es “la escritura de la luz”, se refiere a ella como “el lápiz de la naturaleza”, sin tomar en cuenta la mano del hombre, característica que viene a reafirmar que estamos frente a un documento veraz, que no ha sido manipulado. Según el artículo de Laura

González, André Bazin en su libro *The Ontology of the Photographic*, expresa lo siguiente: “todas las artes están basadas en la presencia del hombre; sólo la fotografía deriva alguna ventaja de su ausencia”⁹. Es decir, se insiste en el hecho de que estamos frente a una técnica pura, un proceso de reproducibilidad (técnica, mecánica y automática) de la realidad y su resultado no puede ser otra cosa que una copia exacta, es un verdadero documento que junto a otros pueden conformar una serie con todo lo que rodea al ser humano: objetos, sucesos, personajes y lugares, como instantáneas de su quehacer y evolución.

Eugène Atget fue el primero en denominar esa función de la fotografía como documental, dicho fotógrafo se dedicó a reproducir calles de París, monumentos y edificios para vender entre algunos pintores como Braque o Utrillo, a quienes facilitaba su labor gracias a la gran cantidad de detalles que los pintores podían recordar apoyándose en la fotografía. No sólo estaban los detalles de la expresión de la ciudadanía común, sino también de la luz.

La palabra documento proviene del latín *docere*, que significa enseñar y el sentido de *documentum* está ligado a la lección, la demostración y en resumen a la orientación, no se está frente a una mera “verdad”, porque ningún documento es a fin de cuentas neutral o natural, hay algo allí que se oculta, esa enseñanza guiada es una forma más de la ideología. El documento visual pasa a ser un testimonio, un conjunto de valores propios de una cultura, la cultura del documento, donde todo lo comprobable a través de medios visuales, es verdadero, existe. Baste recordar la frase de Santo Tomás “ver para creer”, asimismo, la fotografía certifica a través de rastros.

Nuestra cultura no sólo se caracteriza por certificar los testimonios a través de lo visual, incluso hay otras épocas que lo visual estaba por sobre lo textual y obsesivamente la representación visual sobre el detalle y la fotografía retoma esa obsesión por el detalle. Es ello lo que da pistas sobre la identidad de las personas, de los mensajes, de los códigos, digamos que en la fotografía se registra el primer plano para identificar el detalle del objeto. En la pintura, en cambio y fundamentalmente en el Renacimiento, el detalle era fundamental para poder descodificar los mensajes bíblicos representados en las telas, servía como medio para reforzar el pensamiento religioso propio de la cristiandad. Era a través del detalle que se podía identificar

⁹ Laura González Flores, Op. cit. Pág. 27

a los protagonistas y en función de estos, reconocer los pasajes bíblicos y mitos, completando así la lectura de los mensajes allí dispuestos, pero la pintura contemplaba la realidad a distancia. Si bien la fotografía también sirve como medio de identidad, de reconocimiento, el detalle forma parte de la doctrina del control, ésta se “adentra hondo en la textura de los datos”¹⁰.

La fotografía revolucionó la documentación visual, superando todos los medios anteriores de representación. La fotografía ya ni siquiera responde a una mimesis si no a la realidad misma y es tan así que gracias a esa mecánica de la realidad la foto parece imponer más que significar y al espectador no le deja la opción de interpretar.

En tanto documento, la fotografía se ha entendido e instaurado como algo que no tiene ideología y por extensión, no es criticable, pues lo que se ve en la *imagen* es eso y no otra cosa, por lo tanto desde ese punto de vista la fotografía sería denotación pura. Nos confrontaría con una evidencia empírica y los hechos, en ese caso, hablarían por sí solos: “El corazón del documentalismo no es la forma, ni el estilo o el medio sino siempre el contenido”.¹¹

En comparación con la pintura, que deja siempre visible el trazo de su autor, en la fotografía la mano humana no es evidente o patente. La fotografía sería un producto de su mecanicidad y automatismo, situación que potenciaría la veracidad de lo real.

Aunque sabemos que la ausencia humana es imposible y que detrás de la cámara está el hombre, quien decide dónde corta la realidad, incluso esas fotos que parecen neutras se tratan de una simple retórica. A pesar de ello, se confía en ella, recordemos que la fotografía nace en un contexto donde la ciencia estaba en auge, allí donde la fotografía se hacía parte del progreso científico y positivista. Pasando a ser documentos perfectos y sustitutos e infalibles a la memoria, las imágenes fotográficas son el logro de la visión objetiva, son exactas, verdaderas y naturales, básicamente, por su origen y perfeccionamiento en el seno de la técnica y de la ciencia.

¹⁰ Walter Benjamín, *Discursos interrumpidos I: Filosofía del arte y de la historia*, Madrid, Taurus, 1973

p.
¹¹ Paul Virilio, *El ciber mundo. La política de lo peor. Entrevista con Philippe Petit*, Madrid, Ed. Cátedra, Col. Teorema, 1997 p.23-24.

Este aparato, la cámara, creado en la época moderna reúne las condiciones renacentistas del siglo XV de Piero della Francesca , Battista Alberti (perspectivas, proporción) y la composición de los artistas del siglo XVII y XVIII como Emmanuel de Witte, Friedrich Wassman y Christopher Wilhelm Eckesberg , reuniendo a la vez la óptica y el álgebra y simplificándola, pues gracias a su técnica, al operador le facilita la ejecución.

La fabricación de máquinas fotográficas hasta hoy ha sido una guerra constante en busca de la automatización de los aparatos, pues mientras menos interceda el operador, la realidad tendería a ser más exacta. Así las cosas, la exactitud se puede considerar un perfecto control de todos los pasos y procesos de la realidad.

En la fotografía está presente la ciencia ya que no sólo es una visión óptica completa sino que además es comprobable, digamos que las fotografías son contingentes y aquello hace validar la realidad, espacio en donde incluso la mentira podría llegar a ser una verdad.

Las imágenes fotográficas no tienen código que descifrar como las pinturas del Renacimiento, no se necesita saber de perspectivas matemáticas, no se necesita ser una persona muy culta para entender los mensajes que están sobre un papel fotosensible, puesto que no tiene “obstáculos”, la fotografía funciona como un mensaje sin “código” es “una analogía perfecta de la realidad” porque “equivalen” a las imágenes de una percepción visual “neutra”.¹² Por lo general, las imágenes proponen lo que hay en ellas como algo “neutral”, ocultando su cultura e ideología connotativa, los objetos se identifican por la “indiferencia” y “transparencia”, en tanto la fotografía, sobre todo la de prensa, se asume como una “verdad natural” y eso hace que funcione como un medio visual perfecto, un pilar fundamental de la construcción de la memoria social.

Barthes utiliza la semiología para explicar la fotografía como un “mensaje sin códigos”; en *La cámara lúcida* (1980) se sirve de un lenguaje más subjetivo para definirla ontológicamente y por esa vía puede decirse que estamos frente a una postura esencialista; Barthes pone a prueba a la fotografía como posibilidad de llegar a través de ella, a encontrar la “verdadera” esencia de un ser amado – su madre, en el libro - pero ninguna parece *haber sido* como su madre, es decir, que

¹² Roland Barthes, *La cámara lúcida*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982 p. 38-40

el analogon perfecto no aparece entre ellas, hasta llegar a una en particular que sí le retorna la *imagen* perfecta de su madre.

Sontag en cambio la intenta definir y traslada esa búsqueda ontológica en el campo de la ética- política y su preocupación es cómo se adecua la *imagen* a la “verdad” registrada por la cámara. Ella centra su discusión en los múltiples propósitos y usos de las fotos, siempre haciendo sospechar al lector que hay un “fin” más correcto que los demás.

Ambos pensadores son esencialistas e idealistas, señalemos que la búsqueda de lo esencial parece ser inherente a la percepción, es lo que nos permite reconocer a las personas, porque distinguimos lo esencial de ellas aunque hayan envejecido.

Algunos pensadores del postmodernismo como Max Kozloff, explica la referencialidad como fascinación y cuestiona la idea de la fotografía como índice. La foto, más que ser un autográfico es un código ideológico de referencia obligada a la realidad¹³. La fascinación nos aprisiona en una mera apariencia del natural, allí se pierden los códigos, tampoco leemos su sintaxis desaparece y su escritura mediática se vuelve inconsciente.

En definitiva, independientemente que algunos digan que la *imagen* fotográfica es verdadera porque la ideología está oculta y por ende tiende a ser natural; u otros que dicen al público que hay que estar atento a las imágenes de la realidad u otros que plantean que la técnica de la fotografía tiene un sentimiento social ligado a una actitud acrítica y eso hace que la conducta social se comporta de manera inconsciente, en definitiva se deja de pensar. La cámara piensa por el hombre. Negar la autenticidad de la fotografía como documento es tan absurdo como negar los aspectos positivos de la racionalidad.

La *imagen* fotográfica funciona por su carácter metonímico, en tanto no representa una realidad dada sino que es en sí misma parte de ella, razón por la cual, la fotografía se ha transformado en una prueba de la realidad. Sin luz no existiría ni la *imagen* ni su testimonio.

La fotografía posee una historicidad propia, razón por la cual, dicho sea de paso, son inútiles para su esclarecimiento las historias convencionales. Un momento más, un momento menos y el

¹³ Laura González, Op. Cit. Pág. 27

sujeto habría sido. La fotografía es una huella... con el tiempo. Máquina del tiempo, el escondite de la cámara pone en acto la escena de la fotografía, regulando la alternancia de sujeto y objeto, movilizandando toda su ignorancia. A esa diferencia temporal, que da tiempo al sujeto, se reduce el denominado "acto fotográfico".

La fotografía irrumpió en la sociedad, como medio de expresión, bajo diferentes posiciones respecto del principio de realidad existente entre la *imagen* fotografiada y su referente:

“...*la fotografía como espejo de lo real (el discurso de la mimesis)*. El efecto de realidad ligado a la *imagen* fotográfica se atribuyó de entrada a la *semejanza* existente entre la foto y su referente. La fotografía, al comienzo, es percibida por el ojo natural como un “análogo” objetivo de lo real. Es por esencia mimética;

la fotografía como transformación de lo real (el discurso del código y la deconstrucción). Pronto se manifestó una reacción contra ese ilusionismo del espejo fotográfico. El principio de realidad fue designado entonces como una pura “impresión”, un simple “efecto”. La imagen fotográfica, se intentaba demostrar, no es un espejo neutro sino un útil de transposición, de análisis, de interpretación, incluso de transformación de lo real, en el mismo sentido que el lenguaje, por ejemplo, y, como él, culturalmente codificado;

la fotografía como huella de un real (el discurso del índice y la referencia). Este movimiento de deconstrucción (semiología) y de denuncia (ideología) de la impresión de realidad, por útil y necesario que haya sido, nos deja sin embargo un poco insatisfechos. Algo singular subsiste *a pesar de todo* en la *imagen* fotográfica, que la diferencia de los otros modos de representación: un sentimiento de realidad ineluctable del que uno no llega desembarazarse a pesar de la conciencia de todos los códigos que allí están en juego y que han procedido a su elaboración”.¹⁴

Sobre la fotografía recae un sentido de veracidad difícil de rebatir, a la fotografía se le ha atribuido un grado de credibilidad absolutamente singular, que descansó primero en su proceso

¹⁴ Philippe Dubois, *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós, 1986 p. 20-21.

mecánico de producción y que posteriormente ha recaído en su carácter indicial, es decir, lo que hay en ella está ligado físicamente con su referente.

Y como la *imagen* es un mensaje sin código – según Barthes- lo que se ve no es la *imagen* de lo fotografiado sino directamente lo fotografiado, debido a la falta de “marcas“ evidentes que nos guíen su lectura, no hay discontinuidad con la realidad, es su “analogon” perfecto.

Sintetizando, cuando se acepta y se deja llevar por la calidad de la fotografía se está aceptando su autoridad, sus atributos aparentes de exactitud, verdad y naturalidad, en cierto grado, a la foto se le da la autoridad para que actúe como nuestra memoria. Todo esto es en relación a la fotografía sobre la “realidad”, no se habla de la fotografía “artística” ya que ésta es subjetiva y funciona como metáfora.

Por esta misma razón las fotografías escogidas no son metáforas, son parte de la “realidad”, son parte de un proceso histórico y es gracias a la fotografía, gracias a esa técnica mecánica y automática que se puede reconocer lo que allí se muestra, gracias a esa cámara se pueden percibir y reconstruir historias, gracias a las imágenes fotográficas se puede sentir, odiar, tomar conciencia, enajenarse o soñar. Por así decirlo, estas fotografías pueden pasar a ser una memoria social, colectiva, individual, subjetiva y objetiva, todas ellas, memorias cargadas de una connotación simbólica, pues trae el recuerdo de lo vivido, imágenes que han llegado a constituir un referente visual de lo vivido, imágenes que se han convertido en soporte para recordar y construir el futuro. Estas imágenes alimentarán y reafirmarán el recuerdo que trae al presente, un periodo histórico determinado. La *imagen* fotográfica ilumina, ilustra, sostiene, reafirma y estructura la memoria social.

Indagando antecedentes fotográficos para esta tesis, revisando archivos o medios de comunicación en nuestro país, es posible reconocer que en las primeras décadas del siglo XX, los fotógrafos intentaban una similitud en relación con la belleza europea y fundamentalmente francesa, a través de los retoques, creando cuerpos y objetos artificiales, interfiriendo con la cultura lo natural, para así poder mantener el gusto estereotipado y tradicional de una imagen bella.

La insistencia en aquel tipo de representación puede plantearse como una vía a través de la cual los fotógrafos canalizan la perfección de un sistema capitalista, sin manchas, perfecto, como el reflejo de la propia representación de la clase burguesa. Clase en ascendencia, intentando copar todos los espacios sociales de la época y cómo no, apropiándose de la fotografía como herramienta de representación primero y ya por uso, como una forma de control: normando, educando, creando en la sociedad una estética que, según lo estudiado, llega a ser continuadora de la tradición conservadora, sobre todo, en su forma de relacionarse con las instituciones del arte, ejerciendo un poder o presiones ligadas a un tipo de autoridad que, por siglos, ha corrido al margen de las instituciones legales.

La fotografía nace junto con esa época de transición en que la descomposición del mundo feudal se realizaba bajo el efecto de los nuevos modos de producción y de las alteraciones políticas consecutivas, buscando así la clase ascendente, su propia expresión artística. Pero a pesar de que la aristocracia en esa época no tenía ningún papel importante en la política y en la economía, todavía se modelaban con el gusto de la monarquía, ya que se consideraba de “buen gusto” retratarse bajo los cánones de una estética predeterminada, aceptada.

La burguesía la hizo suya y no sólo como herramienta de investigación científica, o como una simple mercancía, sino como una forma más de acceder a los espacios sociales propios de la aristocracia, deseaban compartir vestigios de sus imaginarios culturales y de representación, aun cuando con el paso de los años le logra dar utilidad como herramienta de control social, para establecer los rasgos de veracidad que le adecuaban, como testimonio.

Si bien a todo lo largo del siglo pasado la fotografía ha sido utilizada por los medios de comunicación como “símbolo de veracidad” donde se le ha atribuido una credibilidad, un peso real, un soporte de documentación “verídica”, las discusiones sobre si realmente la fotografía es interpretante de la realidad o no, han traspasado los tiempos desde que se inventó la fotografía hasta los días de hoy: autores anteriores al estructuralismo francés de los años 65 (Arnheim, Kracauer) o los contemporáneos (Damisch, Bourdieu, y los *Cahiers du Cinéma*) crearon textos que se levantan contra el discurso de la mimesis y de la transparencia y subrayaron que la foto es eminentemente codificada, desde todos los puntos de vistas: técnico, cultural, sociológico,

estético, etc., y que con esta descodificación desplaza la noción de realismo de su anclaje empírico hacia lo que se podría llamar, el principio de una *verdad interior* (Diane Arbus).

Sin embargo, los medios de comunicación han sido representantes de las grandes ideologías y por lo tanto, la fotografía ha servido a las clases dominantes de interpretación de una realidad conveniente para sus objetivos. Chile no ha sido la excepción, haciéndose parte de este descubrimiento político-fotográfico, como forma de mantener el control sobre los dominados.

La historia política de nuestra sociedad chilena, pasando entre dictaduras militares, gobiernos conservadores, liberales y hasta “socialistas”, también ha dado a la fotografía un lugar preponderante en todos estos cambios, representando las ideas dominantes, instalando los gustos, los deseos, las formas de amar y hasta la forma de morir, respaldados por todas las instituciones de poder y entre ellas el Museo, quien hace lo suyo estableciendo el modo de expresión del hombre en el arte (en este caso), evitando que exceda los límites tradicionales o estableciendo cánones que no alteren, en lo posible, a las masas que visitan los museos.

Estadísticamente, es la burguesía quien mayor acceso tiene al museo, institución que por tradición de hábitos forma parte de sus costumbres de esparcimiento o entretenimiento, haciéndose el tiempo como para detenerse y observar tranquilamente una obra de arte¹⁵. El hábito no es sólo una tradición, es parte de la reproducción constante entre las familias de esta clase, es una de las cuantas tácticas para mantener y garantizar su desarrollo como clase protagonista en la sociedad. El hábito también es capaz de reorganizarse produciendo acciones transformadoras, de acuerdo a los contextos políticos sociales. Justamente es lo que ha sucedido en nuestra historia social a lo largo del siglo con el arte. Quienes han dominado este campo ha sido la “aristocracia” y la burguesía.

Sin considerar el paréntesis 1970-1973, años en que el hábito que sólo correspondía a la burguesía se intentó traspasar a todos los estratos de la sociedad chilena. Nemesio Antúnez, director del Museo de Bellas Artes intentó abrir el museo a todas las clases sociales, sin distinción. Ese programa se hizo bajo un contexto político en vías al socialismo, donde todas las condiciones productivas del arte pretendía estar al alcance de todas las clases sociales, en

¹⁵ Pierre Bordieu, *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 2002 p. 466.

términos económicos: la literatura, el teatro municipal quien abrió las puertas para todos los chilenos que no tenían traje de etiquetas, la música popular se hacía presente con grandes composiciones musicales. Aunque no todo era economía entonces, la tarea no sólo consistía en bajar el precio al arte, era una tarea titánica contra siglos de tradición, el habitus de participar como receptor de arte en la clase trabajadora, cuestión imposible de resolver en tres años.

Bourdieu señala en su libro *La distinción*: “Mi libro existe para llamar la atención sobre el hecho de que el acceso a la obra de arte requieren instrumentos que no están universalmente distribuidos. Y por lo tanto, los detentores de estos instrumentos se aseguran beneficios que son más grandes en la medida en que sus instrumentos son más raros”¹⁶.

Una de las formas de mantener el monopolio del arte, es comprometer todo su capital para imponer su visión del mundo incluso dentro de la propia clase social donde se dan diferencias en función de las artes (música, pintura, danzas, fotografía etc.), legitima el uso de ellas. Utilizando también la distinción para el mantenimiento de las clases sociales en las prácticas sociales y culturales. Por lo tanto existe una estética para la burguesía que según las estadísticas son los que más concurren a los museos y los que le dedican más tiempo a la contemplación y admiración de las obras de artes. Para la clase media que son los malls y quienes usan la técnica de la fotografía para solemnizar los momentos más intensos de su vida. Y una estética popular, que se encuentra regida por la escasez económica y adquieren cosas prácticas y funcionales, los nuevos consumidores, los espectadores.

El arte no está ausente de las estructuras de poder, no está instalado como expresión espontánea, bajo una apariencia “natural” (aunque se intente hacer pensar eso), tanto por el receptor como por el emisor, conscientemente o inconscientemente. Los poderes han sido capaces de organizar y reorganizar las representaciones de su pensamiento ideológico, el arte esta dentro de una colectividad que organiza nuestra educación frente a la estética y que nos hace aceptarla en forma natural, pero a la vez frente a una ruptura artística que rompe con lo tradicional nos hace reaccionar intolerablemente. Pero, sabemos que la reacción, no es contra el

¹⁶ M.E. Jodar Velázquez, *La percepción como proceso human. Principales enfoques desde la ciencia*, 2009. <http://innovacion.ciget.lastunas.cu/index.php/innovacion/article/viewFile/57/53> (17 diciembre 2009)

arte en sí, es contra la ruptura tradicional conservadora del sistema, que predomina en nuestra sociedad chilena.

En este contexto, la fotografía, siendo ella la representación más cercana a la “realidad”, es manipulable, subjetiva, capaz de leerse sociológica, estética, cultural e ideológicamente. La fotografía ha representado la “perfección” de una sociedad capitalista respaldada por las instituciones oficiales del arte como: los vendedores de arte, el artista, los dueños de las galerías de arte, las otras obras, los críticos y el público quienes son los que determinan el campo cultural. Manteniendo así un orden social más o menos estable.

Nuestros lazos con el resto del mundo, cómo no, se han mercantilizado y las relaciones son fructíferas alrededor de las mercancías simbólicas. Producción, circulación y consumo es la nueva plataforma sobre la cual desfilamos.

Nuestro país ha sido la vanguardia de la postmodernidad en América Latina, ha sido ejemplo de desarrollo y estabilidad social, económica y democrática en relación con el resto de los países del continente americano, no sabemos de caos, las corrupciones las combatimos, las FFAA se hacen cada vez más profesionales, el arte se presenta en la calle una vez al año, la gente vive pendiente de las dietas y el colesterol y va al gimnasio a cuidar el cuerpo, los fines de semana se viaja a otros países, la mujer adquiere un rol protagónico en el gobierno, la educación está al alcance de una gran mayoría de la población, la tercera edad tiene su espacio en diferentes comunas de Santiago, el Internet nos acerca al primer mundo, nuestra economía se despliega exitosamente en foros dentro de la comunidad Europea o Corea. En fin, se vive un país sin confrontación, ideal para el desarrollo económico de cada sujeto, en libertad de crear, todo es aceptado en esta nueva sociedad. Lo que no es aceptado es el pasado, es recordar.

Para poder permanecer en este nuevo sistema, la sociedad ha debido olvidar el pasado, a destruir cualquier símbolo que nos recuerde de dónde se proviene. La fotografía de una salitrera abandonada parece mostrar el propio futuro y también revelan el pasado. Son objetos que enfrentan desnudamente lo que el sistema intenta ocultar: las cicatrices, las arrugas, el “deterioro”, lo no atractivo, la vejez. Esa vejez que aterroriza la sociedad narcisista de la eterna juventud, lo derruido. Esa vejez que está demasiado pronta a la muerte, es la que no queremos

ver en esta sociedad, es la que no queremos recordar mientras que se camina por las calles, esa vejez anti productiva y que no está permitida en las instituciones del sistema.

En la fotografía de una salitrera abandonada podemos encontrar el concepto del desocultamiento, un estado de no olvido. La fotografía recurre al concepto de verdad, basándonos fundamentalmente en el sistema de la lengua griega que es Aletheia, que es el nombre que ocupaban para nombrar lo verdadero, la traducción sería LETHE que significa *olvido* y A, es un prefijo negativo. Prueba de ello, corresponde al mito del río del olvido que proviene de los cuentos más arcaicos del mundo Griego. Heidegger traducirá esto como el DES – OCULTAMIENTO, DES – OLVIDO, DES – EPEJAMIENTO, pero no vamos a profundizar en un hacer mío o capitalizar lo que entendemos actualmente sobre lo verdadero, porque tendríamos que hacer un capítulo especial sobre la traducción y no olvidemos que se ha trabajado sobre el tema más de tres mil años. Lo que interesa es el modo en que se traduce Aletheia, es decir, ya no es capitalizable y está siempre bajo la amenaza y la pérdida. Asimismo, toda actualidad está en riesgo de ir a pérdida pues está amenazada por las brumas del olvido -diría Pindaro- el velo negro de la noche.

Al relacionar Aletheia con la estética se observa una relación moderna y a la luz del concepto de verdad sobre el ocultamiento. Alethea y la relación de belleza. Platón que sigue ambiguamente, bajo la experiencia de Alethea, es decir bajo la experiencia de Homollosis, bajo esos dos nombres. Platón, eso que llamamos belleza es la manifestación sensible de aquello que no debe ser olvidado y ese sería el concepto para el arte de la tradición occidental hasta el siglo XVIII, hasta Hegel. Y el arte es todo aquellos, que hace visible lo que no debe ser olvidado, es decir lo Alethea.

En la novela de Thomas Manns “Muerte en Venecia” se despliega (en el músico que es el protagonista) la manifestación sensible de la verdad, donde el alma padece de amor, frente a la verdad como espectáculo y lo que ocurre en esa novela, es la experiencia griega frente a la belleza como encarnación de la verdad, donde termina con la muerte pasando por el enamoramiento. Ejemplo que puede graficar cómo estos vestigios de verdad, carcomidos por los años en el desierto chileno son un mero soporte sobre lo que siente el alma frente a la locura de lo perdido. Estos restos cargados de historias, de obreros, castigos y sacrificios no deben ser

exiliados, desterrados al olvido o al letheo (río del olvido según la mitología griega), ¿y qué es lo que no debe ser olvidado?... la identidad.

Dichas fotografías (como Alethea) son un relato desde el punto de vista del mitho griego, que es el cuento que no debe ser olvidado y que no podemos dudar de él y aquí la belleza se presenta no como un objeto que provoca agrado sino como una manifestación sensible de la verdad, entendido como algo que no debe ser olvidado porque sería una pérdida fundamental y de ahí que el arte y la poesía conmemora en términos sonoros, verbales, plásticos a lo que no debe ser olvidado. Hay que tener en cuenta que la pintura nunca fue representación de cosas, hasta el siglo XIX, sino que fue la representación de la verdad de las cosas, por lo tanto es la representación del mitho antiguo o cristiano, posteriormente. Las fotografías escogidas recogen, de alguna forma u otra, el mitho de la verdad, de lo inolvidable en una sociedad que busca el olvido para vivir solo el presente.

La noción de memoria que, contrariamente, solemos utilizar actualmente proviene de la modificación de Aristóteles, donde sanciona la Alethea y el aspecto mítico de la memoria de la Grecia antigua, que es la memoria auratizada, no como una facultad paralela a la inteligencia, al sentimiento y la imaginación, sino como sustento de toda relación al ser de las cosas. Es ahí donde empieza a *ir a pérdida* cuando se impone este concepto de memoria que actualmente tenemos que es la memoria como facultad, como una capacidad retentiva, que es en el fondo, la sustitución de un mundo por otro a partir de la pérdida permanente.

Esta memoria retentiva, diría Nietzsche, que es una memoria para poder prometer y relacionar esa promesa con el futuro (no necesariamente con el pasado) y para eso es necesario la memoria, para que se haga justicia. Al animal hay que construirle la memoria para que pueda responder por las cuentas, es decir para que sea racional. La memoria es capacidad de promesa en tanto capacidad retentiva. La memoria como cualquier otra capacidad no es originaria, es algo que deviene y se constituye en forma natural y con el tiempo, en vista de un interés particular.

La utilización de este arte contemporáneo, ocupando la estética clásica de la mimesis, de la analogía y de la semejanza, es una utilización de una estética de la huella, del contacto, de la contigüidad. Es la huella que Marcel Duchamp ocupó en la mayoría de sus trabajos, por

intermedio de figuras siempre pragmáticas, como el vaciado, la sombra proyectada, el reporte, el calco, el juego de palabras, el ready – made.

Estos escenarios que aparecen destrozados frente a la cámara, proyectan la huella de la historia, es la representación que Marcel Duchamp busco en la tetradimensionalidad, es esa que nos cuesta ver, es la que oculta nuestro ojo deficiente. Es la huella del inicio del movimiento de la vida, es como la sombra, como dice Leonardo da Vinci, que reflexionó por mucho tiempo: “las sombras, siempre son una compañía, unidas al cuerpo”. Estas salitreras abandonadas son las sombras de la memoria, *están ahí* y por lo tanto la fotografía de ellas son el dibujo de la sombra – memorial, *que ha estado ahí*, es esa mezcla donde el revelado junto al fijador coincide con la aparición de la sombra. Los químicos cumplen ese proceso nacimiento – muerte, fijando la fotografía como memoria, como huella detenida y que a los ojos de mi deseo es la representación de la memoria a través de esta fotografía y por lo tanto esta imagen no vale tanto por su semejanza, sino como huella luminosa fijada en el tiempo.

¿DONDE ESTA MI PAÍS? : REPRESENTACIÓN DEL MITO

La cosa oficial

Chile es también o, sobre todo, un producto de exportación. Es relevante reconocer que aludir a la oficialidad es introducirse no en un entramado moral o discursivo, sino más bien en la lógica de un sistema económico. Según el Diccionario de la RAE, la palabra **oficial** proviene del lat. *Officiālis* y se refiere a aquello que es de oficio, o sea que tiene autenticidad y emana de la autoridad derivada del Estado. En otras palabras, lo oficial es toda aquella acción centralizada, unificada que se lleva a cabo para conseguir la validación de algo, el discurso oficial; esto es, las reflexiones o puntos de vista (ideología si se quiere) que se establecen para enseñar o persuadir acerca de un suceso o hecho, nos remite siempre a la búsqueda de consensos respecto de la realidad, a la construcción del sistema simbólico que da continuidad a las ideas centrales que rigen y mantienen el estado de las cosas, coordinando las acciones para conseguirlo. El discurso oficial, tal como lo aprendimos corría a la par con la historia, sus documentos, el testimonio de los vencedores, el discurso de la clase dominante, estableciendo los sucesos que valía la pena recordar y atesorar para el futuro; o bien, obviando los aspectos que según sus propias interpretaciones, la desfiguraban.

Sin embargo, estas enseñanzas como tantas otras se encuentran extintas, hoy la "oficialidad" del discurso no está dada ni siquiera por la política, sino por lo económico o lo que viene a ser lo mismo, la necesidad de inscripción de nuestro país en el mercado internacional. A la vez que el mercado se establece como el motor del llamado capitalismo global, se diseñan nuevas prácticas de consumo y una marcada homogeneización en las personas, en sus gustos y deseos, en un espacio donde cabe establecer un nuevo estatus, el de consumidores. Si nos remontamos al Chile y a la sociedad del siglo antepasado, el comer y el habitar que señalizaron la sobrevivencia del pampino, por ejemplo, o el surgimiento de los obreros del salar ha quedado bien sepultado en

la sequedad de la pampa, porque el hombre contemporáneo fue introduciéndose cada vez con mayor fuerza en un sistema que latamente superó sus expectativas básicas, naturales o concretas.

La primitiva relación sujeto-objeto va quedando relegada con mayor fuerza a partir de la Revolución Industrial, donde la producción capitalista deja en evidencia el surgimiento de objetos que más allá de su valor de uso, irrumpen dotados de un valor de cambio. Elaborados por el propio individuo para su propio consumo, la mercancía se nutre de un deseo no natural, místico muchas veces, esto es el carácter fetichista que tempranamente aborda Marx¹ y que – según su obra- ejerce una mediatización entre sujeto y objeto, una relación con el entorno que deja de ser básicamente natural para llegar a ser cultural.

En este devenir entre capitalismo y neoliberalismo, el consumo se impuso como la base del orden social y en tanto esto, la mercancía, dispuesta para este nuevo consumidor, es más variada y perecedera, es más ilusión que realidad. “En 1967 demostré en un libro, -escribe Guy Debord- la sociedad del espectáculo, lo que el espectáculo moderno era ya esencialmente: el dominio autocrático de la economía mercantil que había alcanzado un status de soberanía irresponsable y el conjunto de las nuevas técnicas de gobierno que acompañan ese dominio”².

El consumo seduce y envuelve, si en un comienzo el interés del mercado se centró en la venta permanente y creciente de productos u objetos, es decir, en artículos para el consumo, hoy se puede observar un giro hacia la sofisticación que significa crear y vender ideas o marcas. Ese mundo de las marcas globales es el que actualmente copa la aspiración de los consumidores y las economías tercermundistas parecen estar en la fila de quienes exigen una vía rápida de acceso a esta experiencia del goce fetichista.

Chile ha heredado no sólo una Constitución política de inspiración fascista y neoliberal, sino sobre todo, la lógica de los tratados y del libre comercio que lo empuja constantemente hacia la legitimación en los mercados globales y para ello es que se hace necesario el posicionamiento del país en el concierto económico mundial. Cómo demostrar que se está frente a un país

¹ Carlos Marx *El Capital: Crítica de la Economía Política*, Vol. I, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1968, p.37.

² Guy Debord *Comentarios Sobre la Sociedad del Espectáculo*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1999, p.14

latinoamericano que lucha por dejar de serlo, cómo convencer a los inversionistas que este país tercermundista más bien actúa desde un rango mayor.

El camino del valor agregado y de las mercancías simbólicas han sido hasta ahora, la respuesta para quienes administran, hoy por hoy, esta idea de lo que debe ser realmente considerado o desechado. Aquello que nos da forma de país ha dejado de estar en la interpretación de lo que hemos sido ni siquiera puede hallarse en el consenso histórico, cultural o patrimonial de lo que hemos sido. El estado, el gobierno y las empresas privadas son el eje estratégico que entrega sus recursos para detectar (marketing, publicidad y arte de por medio) qué somos, qué podemos ser convenientemente en este escenario, consolidando la imagen de Chile, la marca país más allá de los altibajos históricos, políticos o económicos.

La explotación de los productos se traslada como es lógico a la explotación de los capitales cognitivos, de la riqueza simbólica. “Mas allá de pretender desentrañar los significados adjudicados al proyecto obra-país desde un afán historicista anacrónico, el evento en cuestión sólo es oportuno para abordar el asunto de cómo el ámbito de la visualidad estética y creativa se ha venido imbricando en las estrategias políticas diseñando un tejido flexible y sistémico”³.

Los gobiernos de la Concertación, profundizando la enseñanza neoliberal de la dictadura, promovieron como nunca este llamado a consolidarse como imagen país, en el seno del comercio y las exportaciones. Fue de hecho, el año 2004, que la empresa internacional llamada Interbrand, se adjudicó por licitación pública la tarea de diseñar la estrategia comunicacional de la Marca País Chile. Los recursos públicos fueron aportados mediante la Corporación del Fomento de la Producción, ProChile y el Comité de Inversiones Extranjeras, CIE; mientras que los privados estuvieron representados por Asexma, la Cámara Nacional de Comercio, Cámara de Comercio de Santiago, Sofofa, Sonapesca, Fedefruta SalmonChile, entre otros. “La creación de la nueva “marca Chile” es parte de la estrategia de inserción internacional en la que se encuentra embarcado el país y complementa todas las iniciativas y actividades públicas y privadas que se realizan a nivel global, incluidos la suscripción de acuerdos comerciales, los

³ Nelly Richard *Residuos y metáforas, Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1998.

intercambios científicos y tecnológicos, el fomento a las exportaciones, la atracción de inversiones y la promoción de las artes y la cultura”⁴.

Estudios de mercado y publicitarios mediante, se concluye que “La imagen de un país no puede ser construida sólo a través de comunicaciones pagadas, logos atractivos y frases ingeniosas. Una imagen país no es un isotipo ni un slogan. Una imagen país no se inventa, se extrae de la propia identidad.” Según el mismo informe de Prochile, los conceptos centrales sobre Chile que identifican a la nueva marca son: una geografía sobrecogedora, variada y transparente; gente cálida, eficiente y emprendedora; un país estable, abierto al mundo, con instituciones sólidas y donde la palabra se cumple.⁵

Chile debe mostrarse al mundo como un país políticamente tranquilo, socialmente estable y cultural y geográficamente atractivo, más que cualquier otro destino en América Latina, es decir, se plantea la necesidad de diferenciarse positivamente del resto de nuestros vecinos y se acepta la coexistencia en un mercado de identidades donde es vital presentar una imagen país con valor agregado que, en este mercado, está dado por la diferencia, por lo distinto, por lo novedoso y concretamente como se decidió en el caso de Chile, por lo exuberante y sorprendente de su naturaleza.

Entra en juego el denominado “branding cultural”, esto es conocido como el desarrollo de mitos alrededor de la marca. “En el Branding Cultural la comunicación se vuelve el centro del valor que el cliente le da a la marca porque estos compran el producto para experimentar las historias que su comunicación cuenta. El producto se vuelve simplemente el medio por el cual los consumidores pueden experimentar las historias que la marca cuenta. Una efectiva estrategia de branding cultural crea una historia del producto por medio del cual el cliente experimenta un mito de identidad”.⁶

⁴ Depto. Comunicaciones Direcon – ProChile “*Chile, all ways surprising*”: la nueva marca para el mundo (28 de noviembre 2005) <http://www.prochile.cl/noticias/noticia.php?sec=5612>

⁵ Prochile *Diseño de estrategia imagen de marca Chile*, Santiago, ProChile, 2005. 13 p. http://www.prochile.cl/documentos/pdf/h_lavado_imagen_pais.pdf [Visitado el 29 de enero de 2010]

⁶ Rochi Consulting *Branding cultural*. <http://www.rochiconsulting.com/articulos/13-branding-cultural.html> [Visitado el 29 de enero de 2010]

La propuesta de Interbrand: “Chile sorprende, siempre” ⁷(Chile, all ways surprising) efectivamente lo que hace es establecer el mito de un Chile que no está en ninguna parte, pero que se impone comercialmente, dándole rango de patrimonio y de identidad a una idea abstracta que dotada de los mecanismos emocionales y estéticos evocativos, logran evidenciar las pautas oficiales para vender al país en el extranjero y, en una época donde los elementos históricos, sociales e incluso culturales están relegadas a segundos y últimos planos, esto significa que no sólo entrarán en este “enmascaramiento” los productos convencionales sino que también aquellos no tradicionales como la geografía, los monumentos y patrimonio naturales (como el iceberg trasladado a la Feria de Sevilla el año 1992), el capital simbólico en definitiva también se transa y se vende. El turismo es de hecho la gran llave de ingreso a las rutas del vino, del queso, del arte, de las riquezas arqueológicas y de las violaciones de los derechos humanos, estableciéndose increíblemente también una ruta en torno a los Centros de tortura y del recientemente inaugurado Museo de la memoria y de los Derechos humanos.

Chile ha dejado de ser el país periférico de los ‘80, ha escalado al rango de representante del concierto (mercado) mundial en América Latina, profundizando su antiguo rango de país de laboratorio. Se ha posicionado y ha creado cadenas productivas que debían, de alguna u otra forma, consolidarse también en el universo abstracto de las ideas y en el espacio simbólico de los bienes culturales.

Siguiendo esta idea se podría decir que toda presencia de Chile en ferias o bienales ha estado pauteada por este nuevo orden, tanto como la inscripción de bienes en la Lista del Patrimonio Mundial, cual es el caso que interesa a esta tesis, de las salitreras Humberstone y Santa Laura. Más allá de los rasgos históricos, artísticos, científicos, estéticos, arqueológicos o antropológicos, la destrucción o deterioro de los bienes patrimoniales serían una pérdida y empobrecimiento para todos los pueblos del mundo, por tanto es necesario complementar la acción de los Estados con la cooperación de la comunidad internacional. Los bienes acaban siendo sacados de su territorio, las salitreras dejan de pertenecer al territorio nacional y pasan a engrosar este espacio intangible donde todo puede transarse y donde cuaja el “Chile que siempre sorprende”. Pues bien, en este contexto, la fotografía, la imagen en general ha sido un

⁷ Interbrand *Presentación Chile sorprende*, Interbrand, 2005. 76 p.
http://www.prochile.cl/documentos/pdf/interbrand_imagen_pais.pdf [Visitado el 29 de enero de 2010]

certificado de aquello, ha jugado un rol de certificación, dando testimonio gráfico de que Chile es el país confiable que se oferta hacia el exterior.

El dossier que postuló las oficinas salitreras Humberstone y Santa Laura a la Lista del Patrimonio Mundial/Unesco, a cargo del Consejo de Monumentos Nacionales, si bien no puede no reconocer las condiciones brutales en que vivían los obreros⁸; justifica su inscripción desde una argumentación donde el ámbito económico está siempre latente: “El significado del bien que es objeto de la presente nominación tiene una triple dimensión: es el complejo urbano-industrial más representativo de una actividad que transformó una región desértica en un universo cultural muy complejo, la Pampa. Es exponente material excepcional de una industria que imprimió un sello y transformó profundamente la historia de nuestro país. Pero además, es un testimonio invaluable de una realidad universal, propia de la era industrial avanzada, que tiene profundas implicancias para el desarrollo de las diversas regiones.”⁹

Así como la aristocracia del siglo XIX pareciera decir: “yo sólo quiero retratar mi clase, mi familia, mi entorno”, teniendo consciencia de sí misma y teniendo el acceso económico, entre otras cosas, a los aparatos fotográficos de la época, los dueños de las salitreras y sus empleados profesionales retratan su vida en el norte, muestran sus espacios públicos o sus diversiones, sus vestimentas, decoraciones, hogares y logros; así hoy, únicamente se retrata y se expresan las ideas hegemónicas. La cámara fotográfica no ve, es una simple copiadora y quien sí ve es el fotógrafo, aunque sin desprenderse de su herencia cultural, de la armonía que la gestión económica ha establecido desde el proceso creativo, pasando por la producción, distribución y consumo del capital cultural.

⁸ En términos de la historia laboral de nuestro país, las duras condiciones de trabajo, impuestas desde el comienzo de la actividad salitrera por los dueños de las oficinas y sus administradores, generaron descontento y rebeldía en los obreros. Fue en esta región del país donde cristalizó el movimiento obrero chileno. Los costos fueron altos, e incluyeron matanzas de obreros, sus mujeres y sus hijos, y se vivenciaron innumerables injusticias que nunca fueron subsanadas del todo. Pero los avances logrados en materia de derecho laboral fueron un paso definitivo y significativo, absolutamente pionero, para el bienestar de los trabajadores de todo Chile. Chile. Consejo de Monumentos Nacionales, *Postulación de las oficinas salitreras Humberstone y Santa Laura para su inclusión en la Lista del Patrimonio Mundial/Unesco*, 2003. p. 5

⁹ Chile. Consejo de Monumentos Nacionales, *Postulación de las oficinas salitreras Humberstone y Santa Laura para su inclusión en la Lista del Patrimonio Mundial/Unesco*, 2003. p. 3

Marco metodológico

En un contexto de poli dimensionalidad y diversidad conceptual, se hace necesario acotar un marco metodológico para el análisis de las 3 imágenes fotográficas de las salitreras que esta tesis recopila.

No es fácil incorporar a la fotografía como un instrumento de análisis social, los estudios desarrollados en torno a una Teoría de la imagen son relativamente nuevos y no ha habido en Chile una utilización sistemática en el ámbito de las comunicaciones y, entre otras circunstancias, la fotografía no se ha constituido como un estatuto válido ni de comunicación ni de expresión artística. En este último sentido, se ha dado mayor importancia a la interpretación del texto escrito que al de la imagen, sin aceptar un hecho incuestionable, son las fotografías el elemento que, a primera vista, atrae la atención de los consumidores de imágenes, son ellas las que dan el contexto necesario para que la percepción actúe interpretando o comprendiendo cabalmente el relato noticioso al que ilustrarían o acompañarían. Todo hecho fotografiado por un medio será visto, revisado e interpretado por millones de personas y esto indica que la imagen tiene una importancia trascendental en las ideas que se tienen de la sociedad, de los roles y sus instituciones.

Insistamos en que los medios de comunicación masivos juegan un rol determinante en la construcción de los contenidos simbólicos en nuestra sociedad, contenidos que pasan luego a redefinir las prácticas de los individuos tanto como sus relaciones y definiciones de poder. Por lo mismo, es importante desarrollar análisis críticos sobre el mundo social y cultural donde nos movemos, inmersos en un universo de significaciones simbólicas en constante crecimiento, es allí donde la imagen se transforma en un terreno válido de investigación y que, por lo menos en Chile, la antropología visual se está encargado de ocupar para sus estudios que describen y analizan la cultura.

En términos generales, se puede apreciar que el campo de estudio de la comunicación visual ha crecido en base a tres grandes orientaciones u orígenes distintos. La primera pertenece al ámbito de las ciencias biológicas, desarrollándose investigaciones en al área de la neurociencia

cognitiva y sus relaciones con el cerebro y la mente, cuya intención ha sido comprender las emociones humanas desde el punto de vista cognitivo y neural. Sus aportes son de relevancia para comprender no sólo cómo funciona el cerebro sino cómo éste percibe las imágenes. Como vemos, reconocemos el mundo o un rostro posee mayor complejidad que un sistema computacional. Por cierto, el cerebro no registra el mundo externo como un fotógrafo, sino que construye una representación interna de los acontecimientos físicos externos después de haber analizado sus componentes por separado y simultáneamente. La mirada nos modifica incluso biológicamente, pues las neuronas en el proceso sufren cambios. De manera que, si la retina forma parte del cerebro nosotros también nos transformamos. La visión es una constante transformación, del ojo a la mente, al sistema nervioso, al cuerpo.

La segunda orientación se plantea los temas de la representación, la percepción y el iconismo, sometidos a determinaciones históricas. La imagen aquí es un modo de representación, pero esta representación capturada por la percepción visual se aleja o acerca a ese entramado de significados construidos que llamamos realidad. Esa distancia que enfoca y desenfoca lo real, depende de los contextos sociales en los cuales viva el sujeto que percibe. El hombre percibe a través de las imágenes, estableciendo comunicación con el mundo. En tanto que símbolos, las imágenes actúan como representantes de las cosas del mundo, en tanto realidad patética para luego incorporarse a nuestra imaginación que las transforma en cierta forma en cultura. La imagen entonces tiene dos, el primero es figurativo y representa los objetos y los seres de diversas maneras abstractas y subjetivas; en lo figurativo la imaginación se posesiona recreando lo real de manera subjetiva, pero reconocible según el sujeto que ve y mira. En el segundo está la iconicidad como grado de realismo en comparación con el objeto que representa. Esta comparación se da, como piensa Umberto Eco, por la motivación que no es natural sino cultural y por la semejanza que es donde la motivación puede ser conocida y que tampoco es una mimesis, copia fiel del objeto real con el artificial, sino que es el sujeto el que asemeja el contenido cultural de la imagen al contenido cultural del modelo original. Para el iconismo las imágenes no son simples reproducciones, sino formas de producir significados sociales.

Finalmente, tenemos que la tercera vía de estudio se constituye como una reflexión en torno a la producción mediática de la imagen y la ideologización de una cultura saturada por la hipervisualidad: fotografía, cine, vídeo, televisión, computadoras y nuevas tecnologías

multimediales. Esa hipervisualidad es extensión tecnológica para captar y reproducir imágenes, pero fundamentalmente pueden considerarse como verdaderos soportes de la memoria, pues reactivan los sentidos, amplificando nuestro conocimiento tanto como la imaginación. La teoría de la imagen no únicamente es un lugar de reflexión en torno a la problemática de la significación icónica, sino una práctica puesto que se trata de producir competencias operativas en torno de la cooperación interpretativa dirigida a la lectura de imágenes. Y aunque entender cómo hablan las imágenes no capacita directamente para la fabricación de artefactos icónicos dotados de poder comunicativo, sí es un paso imprescindible para una adecuada comprensión de las lógicas de su funcionamiento. Es prácticamente imposible no producir sentido, pues "todo discurso, todo texto visual, designa su interlocutor potencial, seleccionando a través de una serie de instrucciones implícitas sus "espectadores ideales"¹⁰. Además de acceder a la imagen como texto, también es preciso entrar a la enunciación visual como un acto de lenguaje a través del cual una estructura referencial produce un discurso.

En último término, se considera que el esquema de análisis desarrollado por Lorenzo Vilches en su libro "La lectura de la imagen"¹¹, es el más adecuado para plantear una lectura posible. Vilches establece su esquema a partir de lo que denomina "coherencia visual", aquello que permite abordar la *imagen* como una mera lectura de los elementos expresivos o físicos presentes en la *imagen*, de los cuales se han extraído los más relevantes para los objetivos de esta tesis.

La imagen es un texto

b.1 El significante fotográfico (Leyes de la Percepción Visual)

1.- **Relaciones de espacialidad:** cuando hay varias personas en el campo visual, la de la izquierda produce mayor identificación con el observador, mientras que la de la derecha se ve como adversario de la primera.

¹⁰ Santos Zunzunegui, *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra, 1995 Pág. 13

¹¹ Lorenzo Vilches, *La lectura de la imagen*, Editorial Paidós, Barcelona, 1995

2.- **Relación figura - fondo** : la figura posee forma, contorno, y por eso sobresale del fondo que es amorfo, indefinido.

3.- **Contraste** : en la lectura de la *imagen* se discriminan los claroscuros, lo cual es contraste.

4.- **Ilusiones ópticas** : lo que vemos no es idéntico a lo registrado por el ojo. Esto se logra con efectos que crean ilusión de tridimensionalidad.

Las "unidades de significante" conforman un conjunto de 9 variables relacionadas con el **valor cromático** o con el **valor espacial**.

Valor cromático	Valor espacial
Contraste Color Nitidez Luminosidad	Escala de planos (primer plano, plano medio, plano $\frac{3}{4}$ o americano y plano general) Formato (vertical, horizontal o apaisado) Profundidad (fotos planas o tipo tridimensional) Espacio (ordenar objetos según un eje vertical y horizontal) Angulación [los planos encierran todo un significado, podemos distinguir el frontal (enfoque perpendicular al objeto), el picado (enfoque hacia abajo en ángulo de 45°), el contrapicado (enfoque hacia arriba en ángulo de 45°), el cenital (enfoque hacia arriba en ángulo de 90°) y la supina (enfoque hacia abajo en ángulo de 90°)]

b.2 El significado fotográfico

Competencia icónica / iconográfica : reconocimiento de las figuras humanas y del paisaje.

Competencia narrativa : la foto narra acciones desempeñadas o sufridas por personajes (los elementos visuales son actantes).

Competencia enciclopédica : el lector de la *imagen* basándose en su memoria cultural podrá remitir esa escena al hecho histórico.

Competencia intertextual : conocimiento de otros textos que establecen un juego de citas con la foto analizada.

Competencia lingüística : permite traducir lo que vemos al código verbal.

Competencia estética : activa las experiencias simbólicas y estéticas.

c) Códigos de Organización del Significado

Códigos ópticos : lentes e iluminación

Códigos de tratamiento : la adaptación para su publicación

Códigos de compaginación : espacio, lugar, etc. (en la publicación)

d) Figuras Retóricas

Comparación : paralelismo entre dos imágenes que tienen algún punto en común.

Antítesis : es la contraposición de dos imágenes.

Metáfora : es la sustitución de la *imagen* o parte de ella por otra, basándose en el principio de semejanza.

Metonimia : relación de contigüidad o cercanía a partir del cual se transfieren propiedades de un elemento a otro.

Ironía : se emplea una *imagen* para mostrar lo contrario. La interpretación o inferencia surge de la relación entre la *imagen* y el contexto.

Repetición o enumeración : repetición de una imagen para enfatizar el sentido.

El esquema de Vilches plantea asimismo tres niveles básicos de análisis de la *imagen*: nivel físico; nivel de la expresión y nivel narrativo o textual.

Nivel de producción material de la imagen:

Corresponde al análisis de los elementos que diferencian, físicamente, una fotografía de otra. Tanto su materialidad, como el formato, su producción y disposición en un medio determinado, ayudan a establecer el grado de impacto que el soporte puede ejercer sobre el lector o receptor. “Podríamos decir también que es la manifestación material de un texto visual antes de que la sustancia pueda producir una forma concreta de lectura. El espectador se encuentra, aquí, ante un trabajo realizándose con, por ejemplo, señales fácticas, elementos visuales en constitución de código”.¹²

Elementos diferenciales de la expresión:

Este es un nivel presemiótico, referido a los recursos que diferencian a la fotografía de otras modalidades de representación, así por ejemplo, se deben justificar aquí el uso de los encuadres, objetivos y angulaciones, como también los tipos planos y profundidad de campo utilizados.

Niveles sintagmáticos:

Este nivel da cuenta de cómo están unidos los distintos elementos expresivos utilizados en una fotografía, los recursos gráficos y técnicos entran en diálogo. Se diferencian aquí las distintas figuras iconográficas presentes en la *imagen*. “Aquí también encontramos diversos sintagmas tales como las proporciones espaciales dentro de una fotografía, o los diversos tipos de perspectiva espacial, las diferentes escalas en que pueden ser representadas personas o regiones geográficas, etc.”¹³

Bloque sintagmático con función textual:

Corresponde aquí dar cuenta del sentido primario de los objetos o personajes presentes en la fotografía, su ubicación e importancia dentro del encuadre determinado. Obviamente, apelamos ya a un análisis en el plano del contenido, indagando sobre los propios personajes, la kinesis, el

¹² Lorenzo Vilches, Op. cit. Pág. 35.

¹³ Lorenzo Vilches, Op. cit. Pág. 36.

punto de vista del fotógrafo y en términos generales, la el detalle y la singularidad del acontecimiento, expresión, gesto del actante.

Niveles intertextuales:

“Este nivel puede ser descrito, también, como *contextual*, y funciona como una gramática definida en el momento en que el lector debe desambiguar e mensaje del –o de los- textos que tiene delante de sí... Los intentos de recuperación de símbolos de diversos contexto, de textos en contextos diversos de las intenciones para las cuales fueron producidos...”¹⁴

Dada su funcionalidad, los niveles básicos propuestos por Vilches de producción material de la imagen; los elementos diferenciales de la expresión y niveles sintagmáticos reúnen diversas características que permiten abordar estas imágenes como un objeto estructurado del que se puede llegar a comprender el mecanismo de funcionamiento interno, heredando en mayor o menor grado, los planteamientos teóricos que cuestionan la disposición de la imagen en el mundo contemporáneo, poniendo su alerta, como lo hicieron R. Barthes, Eco, S. Sontag o la misma Gestalt que sostienen que la imagen puede tener la misma estructura que el lenguaje y, en ese sentido, las fotografías aquí seleccionadas tienden a ser representativa de la realidad, ¿como verdad?, es algo que se determinará más adelante. Su “objetividad” es tan fuerte que se hace necesario un proceso analítico para poder descifrar la forma en que se plantea como impresión de verdad, pasando por su contenido.

En el capítulo siguiente se desarrollará el modelo de análisis de Vilches, sobre una serie de tres fotografías de las salitreras, provenientes de un álbum familiar, de una exposición y de un pequeño catastro de las imágenes promovidas por sitios de Gobierno e instituciones turísticas.

La primera fotografía se obtuvo gracias al contacto establecido con la **Sra. Esme Corthorn Humberstone**, nieta de James Thomas Humberstone, ingeniero químico inglés, que da nombre a una de las salitreras del norte, lugar donde arribó el año 1875 para trabajar específicamente como empleado de la oficina salitrera “San Antonio”. Además de desempeñarse en varias oficinas como administrador, fue impulsor de algunas obras viales como el ferrocarril y funicular de “Caleta Buena” además de la construcción del primer hospital para los trabajadores. La Sra.

¹⁴ Lorenzo Vilches, Op. cit. Pág. 37.

Corthorn facilitó la realización de copias digitales de algunos álbumes familiares que abarcan dos siglos, desde el XIX al XX, una selección de dichas fotografías puede observarse en el anexo de esta tesis. Son un grupo de 34 fotografías en blanco y negro, todas ellas montadas sobre el álbum de cartón negro, en un muy buen estado de conservación.

La segunda fotografía analizada forma parte de la exposición de 35 imágenes en blanco y negro, denominada **Salitreras: Memoria del desierto**, del fotógrafo Patricio Luco (autor de esta tesis). La exposición fue inaugurada el 14 de octubre de 2004 en la Sala Cultural Estación Central, auspiciada por la Empresa de Ferrocarriles del Estado EFE y FotoAmérica, itinerando en el sur de Chile todo el año 2005. En la ocasión, las fotografías fueron montadas en marcos de madera tipo cajas, con vidrio y tapas de madera negras, tamaño 50x70 cm. El conjunto de fotografías puede observarse en el anexo de esta tesis. La fotografía analizada aquí corresponde a una copia digital.

La tercera fotografía corresponde a la **salitrera Santa Laura**, propiedad de ©Ricardo Pereira, actualmente publicada en el sitio web [Album desierto](#). Esta última fotografía fue elegida porque es una de las tomas que más se repiten al revisar los documentos que aluden a las salitreras como Patrimonio de la Humanidad, incluso es la misma toma utilizada por el Gobierno de Chile, a través del sitio web del [Consejo de Monumentos Nacionales](#), sección Patrimonio Mundial en Chile: Humberstone y Santa Laura. El conjunto de fotografías diferenciadas como “postales” puede observarse en el anexo de esta tesis.

ANÁLISIS FOTOGRÁFICO

Como todas las artes, el arte fotográfico ha sido utilizado como una herramienta para mostrar los sistemas de representación de las sociedades. A partir de sus características básicas que evocan el sentido de la presencia y el de la autenticidad de la realidad del mundo, este instrumento técnico logra recoger, simbolizar o representar el pensamiento dominante de una sociedad.

Sin embargo, sabemos que no es la realidad la que allí se despliega, sino que una imagen que administra diversos recursos y códigos visuales (encuadres, planos, pesos, tensiones, profundidades de campo, puntos de vista, color, saturación y brillo) para cautivar, uniformar o impactar al receptor con un mensaje determinado aunque no necesariamente sea un acto racional.

El análisis se realiza sobre la base de tres grupos de fotografías, provenientes de un álbum familiar, de una exposición y de un breve catastro en las imágenes utilizadas por sitios de Gobierno e instituciones que aluden a las salitreras en tanto Patrimonio de la Humanidad.

La primera fotografía se denomina “Grupo de empleados de Caleta Buena” y pertenece al álbum familiar de la familia Humberstone, que cubre los años 1875-1925.

La segunda fotografía denominada “Chacabuco” corresponde a la exposición “Salitreras: Memoria del desierto”, del fotógrafo Patricio Luco.

La última fotografía analizada denominada Salitrera Santa Laura, propiedad de ©Ricardo Pereira, tomada de internet.

Fotografía 1: Grupo de empleados de Caleta Buena



Nivel físico o de producción material de la imagen

Fotografía análoga, en blanco y negro que por su antigüedad ha adquirido el color sepia característico que provoca la oxidación de los químicos utilizados para fijar la imagen.

Probablemente haya sido realizada en base a un negativo 6x7, con formato horizontal y dispuesto al centro sobre un soporte de cartón negro, con el que está construido un álbum fotográfico. Forma parte de un álbum familiar que documenta la existencia, los recuerdos y los

personajes que la han rodeado mediante una acumulación de imágenes, que bien podría denominarse álbum familiar. El que tiene una cámara fotográfica se ve obligado a situarla entre el objeto que está ahí para ser resguardado y el sujeto, que con su acto presionando el obturador sabe que lo registrado será un respaldo de ese momento en su memoria.

Nivel de la expresión

Se observa un plano general junto a un punto de vista normal (angulación), tomada seguramente con objetivo o lente normal 50 mm y se obtiene gran profundidad de campo.

Aquí nos encontramos con una composición de claridad, es decir, un tipo de imagen que acerca a los lectores a la realidad de manera más directa y emotiva. donde todos los objetos se pueden apreciar, nada y ningún elemento es ambiguo, todos los componentes de la imagen se ven nítidamente, como ocurre en la fotografía “Grupos de empleados de Caleta Buena”, que tiene una composición vertical -lo más cercano a nuestra mirada natural- y entrega mucha información visual, por lo cual no se produce tensión visual.

Se lee fácilmente de izquierda a derecha, el ojo tiende a buscar el centro de la imagen (la tensión está ligada a la estabilidad y cuando en nuestro entorno hay cosas que no tienen estabilidad determina mayor o menor tensión), allí donde todos los elementos son estables y producen el mínimo de tensión. El valor de la presencia o ausencia de tensión es el uso que se le puede dar para que determinada composición termine cargando de intención al mensaje.

También hay que agregar que la fotografía analizada es simétrica, pues todos los elementos están ordenados de manera tal que no distraiga la mirada del receptor, entonces no encontramos expresiones corporales ni elementos divergentes; al contrario, son semejantes y en ese sentido, tienden a atraerse sin establecer luchas antagónicas ni, como se planteó más arriba, ningún grado de tensión.

El señor Humberstone se encuentra en el centro de la composición, el eje vertical, posee menos peso compositivo que si estuviese afuera del mapa estructural (a la izquierda o derecha o arriba o abajo) lo que, en todo caso, no significa que sea menos o más importante, todo depende del tipo de mensaje que se quiera emitir.

También el color determina el peso compositivo. Los colores cálidos son más pesados que los colores fríos. Y en este caso la imagen está cargada de colores cálidos, saturados de sepia. La saturación es una herramienta fundamental para cubrir las realidades.

La saturación es un recurso que se utiliza mayoritariamente para esconder el deterioro, para ocultar la memoria y crear otra.

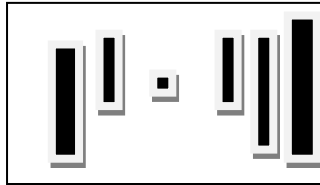
El peso produce emociones en el receptor, captura la atención del ojo. Y en esta fotografía, se puede especificar que el peso no se encuentra en los elementos o en las formas, sino que en el color, en la saturación del sepia. Es ahí donde se produce la connotación y es ahí donde el receptor comienza a ser influido, en sus sentidos básicamente, para entrar en el código de un concepto, de lo pasado, de la añoranza de una época, de la nostalgia.

El peso también se puede descifrar como predominio visual de las formas. Las formas irregulares son más pesadas, tienen un predominio visual más atrayente que las formas regulares. Por la misma razón, la forma vertical tiene mayor peso que la forma horizontal.

Esta fotografía “sin peso” tiene formas regulares, es horizontal y equilibrada. Esta imagen tiene una dialéctica. Todos los componentes están en una constante relación, en un constante diálogo.

Respecto del plano, estamos en presencia de un plano general que muestra mucha información, a la vez es un plano que cobra distancia, digamos que todo está a la vista, sólo muestra sin sugerir nada, con un punto de vista contrapicado, eleva la figura, como situándola en un pedestal. La ubicación de los personajes es ordenada y simétrica, las plantas que decoran los costados sirven de pilares que ayudan a centrar a los personajes.

La ubicación de los empleados de la Oficina giran en torno a la figura central, del señor Humberstone. Si esta imagen se llevara a un gráfico, sería algo así:



Humberstone adquiere profundidad y pareciera ser que cuanto más lejos del observador se ubiquen los objetos, mayor peso adquiere su figura y, en ese sentido, se comprueba que la concentración del ojo se vuelca, busca ajustarse en la figura central.

Niveles sintagmáticos

Estas imágenes familiares son un rito del culto doméstico y atención, aquí la familia es el sujeto y el objeto a la vez, donde expresan los sentimientos de la fiesta, de la reunión, de los momentos más vivos, cuando el grupo familiar está integrado o atraviesa por su momento de mayor integración. Por eso técnicamente la fotografía aparece con composiciones de claridad donde ningún objeto es ambiguo y eso no es casual, la familia aparece fuertemente integrada con sus tradiciones.

Esta fotografía constituye a grupo de imágenes que representan la realidad (vida, pasatiempos, rutinas de trabajo) de la familia Humberstone. Su color sepia es producto del tiempo, pues a medida que pasan los años, los químicos se van oxidando hasta quedar con ese retoque amarillento. Se reconocen los elementos del pasado como el marco que rodea la imagen, las vestimentas de los objetos fotografiados son reconocidas y descubrimos que son vestimentas del siglo pasado. El color cálido rápidamente traslada al pasado. Pasado que se podría representar como nostalgia y belleza.

Nostalgia que se podría confundir con belleza. Sabemos que la nostalgia es idealista y poco realista. La nostalgia es el sufrimiento de pensar en algo que se ha tenido y que ahora ya no está. Aquí no vale la estética sino el objeto fotografiado, es lo importante, el cómo se vivía, de qué forma se pasaba el día, el avance, el progreso, y cómo la burguesía comenzaba a hacerse presente en el norte de Chile.

El capital comenzaba a hacerse mucho más presente en esta periferia del mundo. Sabemos que con el desarrollo de la revolución industrial el continente europeo necesitaba de la materia prima. Tanto África como Latinoamérica fueron víctimas de este desarrollo, de la expansión y el administrador de las salitreras era uno de estos expansionistas, y, el salitre era uno de sus objetivos.

Las imágenes expuestas en este escenario las une el goce sentimental ese goce producido por los sentimientos de recuerdos o estados anímicos muy personales para luego convertirse en una nostalgia nacional. Es un goce utilitario, no es un goce estético producido y captado por el ojo humano para quedar en un estado de satisfacción que puede evocarse en cualquier momento.

Bloque sintagmático con función textual

Las fotografías recopiladas aquí pertenecen a otro espacio y tiempo, un paréntesis en el día rutinario de trabajo en las salitreras. Con ese acto, el fotógrafo saca a esos personajes de su contexto, resituándolos en un espacio otro y convirtiéndolos en monumento. Los obreros del salitre que allí aparecen son sacados de su labor rutinaria para posar, es casi un minuto de vacaciones y diversión. Incluso cuando son fotografiados trabajando, lo que hacen es posar imitando su labor.

Se podría decir que toda esa gente fue despojada de su pasado, no existe un registro propio, una mirada desde su propia sensibilidad; sin embargo, sus herederos suelen ser los más efusivos al momento de hacerse de un recuerdo fotográfico, aunque este no recoja las verdaderas condiciones de vida de sus antepasados. En la época de las salitreras las imágenes de los obreros fueron mínimas, despojándolos de una memoria. La memoria que ha perdurado es la memoria de la familia Humberstone, aquí presentada como ejemplo, y aunque sus álbumes familiares sirvan

como evidencia de participación, aquello no equivale a una situación equivalente en los asentamientos del norte.

La importancia de la fotografía es inmortalizar ese momento “construido” de participación, la imagen quedará como un momento monumental, sobreviviendo a todo y a todos. Y aún cuando se dice que la fotografía no puede intervenir el momento o que la persona que registra no puede intervenir, observamos que en las fotografías del álbum indicado sí se intervino, no hay nada espontáneo, el manejo de la simetría está claramente estudiado. La pose de los obreros, su expresión corporal, todo está armado.

El fotógrafo que impregnó las imágenes de la familia Humberstone, fijó, solemnizó y eternizó a esos personajes, la fotografía más insignificante expresa, además de las intenciones explícitas de quien la ha hecho, el sistema de los esquemas de percepción, de pensamiento y de apreciación común a todo un grupo.

La clase social de la familia Humberstone se propone a sí misma como objeto fotografiable, como digno de ser fotografiado, es decir fijado y conservado para ser posteriormente admirado.

Estas imágenes congeladas de la familia, “de pose”, engoladas, afectadas, tomadas según las reglas de la etiqueta social que hacen los fotógrafos de fiestas de familia y de “recuerdos” de vacaciones, legitima culturalmente las reglas implícitas y lo que alabadamente es fotografiable.

Niveles intertextuales

Las imágenes del álbum familiar de los Humberstone están instaladas como un pequeño trofeo, son su fuente de prestigio. Ahora bien, de un total de 30 imágenes de la familia, sólo tres muestran a los pampinos, en sí se transforma en un gesto extraordinario de inclusión, una suerte de “honor” o bien, de curiosidad, quedando registrados también como parte del paisaje en la memoria de los Humberstone.

Estas imágenes escapan de la rutina diaria de la familia y de los trabajadores de las oficinas de las salitreras. La familia Humberstone no era solamente un grupo de personas distintas y que estaban de alguna manera unidas entre sí, ni por los lazos afectivos, sino que era un grupo aferrado a sí mismo, un lazo abstracto casi impersonal, era el apellido que estaba en cada imagen fotográfica, en cada gesto, en cada mirada, incluso en las imágenes de los obreros, en la forma de pararse frente al objetivo. Sí, era el apellido heredado con todos los recuerdos que te conllevan a distintas partes de los recuerdos, como la casa familiar, el desierto, el status, y la reputación tradicional.

A modo de análisis, podría establecerse que las fotografías del Álbum familiar son imágenes llenas de “encanto”, deseo y goce con una época. Todos los signos (composición, peso, color, profundidad de campo, plano, punto de vista, línea de interés, línea de fuerza, dialéctica dentro del espacio visual) cumplen con el objetivo de incitar a la nostalgia, añorando algo que nunca más volverá, aferrándose a la memoria, que nada se olvide ni los olores ni los sonidos de aquella cotidianidad familiar. Lo logran a tal punto que no sólo los descendientes de la familia se recogen con el recuerdo, los descendientes de los pampinos, la gente de origen humilde y de los obreros explotados suelen festejar las imágenes con remembranza de lo que fue aquella época y proceso histórico tan lejanos de ellos.

Estas imágenes logran que aceptemos la verdad de los Humberstone como *el* retrato histórico de la época, transformando un relato peculiar y la gesta familiar en el testimonio fidedigno de la época de las salitreras, el respaldo de la memoria popular parece montado sobre esas imágenes nostálgicas que no son comunes a la mayoría, pero que pasan a ser de dominio público, haciéndose parte de esa historia personal, de una historia de familia.

Estas imágenes nostálgicas evocan lo sublime que hay en el paso del tiempo, son como un anhelo del alma desbordado en la materia, como amar sin ser amado y como un dolor que el mutilado siente en miembros que ya no están. Un “echar de menos lo que no somos” y la aceptación de encontrarse “incompletos y mancos”.

Estas imágenes tienen tanta nostalgia que nos convierten en una obsesión aflictiva de estar en esa parte, ser capaces de trasladarnos entre las dimensiones, de superar la temporalidad y la finitud hacia la eternidad y a la infinitud, de volver a los orígenes.

Fotografía 2: Chacabuco



Nivel físico o de producción material de la imagen

Fotografía análoga traspasada a formato digital (digitalizada), en blanco y negro. Película 35 mm Ilford 125 asas, con formato vertical.

Nivel de la expresión

Plano panorámico, punto de visa con leve picado, lente gran angular 24 mm tiene gran profundidad de campo.

Pues bien ahora nos adentraremos al mundo de estas imágenes profundamente cargadas de contraste, físicamente como ideológicamente, como estéticamente y como comunicación.

En estas imágenes no se distingue claramente el lugar, producto de la oscuridad de la saturación del negro o del blanco. La saturación es una presencia excesiva de color, o de luces o de sombras, como recurso para ocultar o camuflar algo.

En este caso, la saturación se transforma en un recurso que consigue camuflar la realidad. Las casas de los obreros, donde la paredes están carcomidas, resquebrajadas, deterioradas por el tiempo.

Acá la saturación del negro y blanco viene de otro tipo de ocultamiento, que pasa por buscar otra mirada sobre la historia de las salitreras, ocultando la herencia conservadora de la imagen tradicional, nostálgica y solemne. Aquí se apuesta por mostrar el deterioro, lo carcomido, el paso del tiempo, la mortalidad.

La saturación del blanco negro es una respuesta a la composición de claridad. Esta composición que es de contraste, donde la esencia de esta es la lucha antagónica por el protagonismo y efectivamente encontramos una pugna constante entre los elementos visuales. Eso produce tensión en la mirada debido a su verticalismo, esto significa que hay falta de información, la mirada natural de nuestro ojo es horizontal y la verticalidad nos agrega ciertas dificultades para abordar un cuadro. También se produce una tensión debido a que nuestra concepción de lo que miramos no es clara, necesitamos saber qué lugar es ese, necesitamos saber desde dónde esta tomada esa imagen. Por lo general el hombre necesita completar la información para cerrar el círculo y concretar el mensaje propuesta por el emisor.

Esa imagen es ambigua con relación a la composición de claridad (lo que no significa que sea buena o mala, simplemente es una propuesta distinta a lo que estamos acostumbrados a ver en fotografía). Mayoritariamente la fotografía busca representar de la manera más exacta posible la realidad y la estética de la representación ha ido en esa dirección, la búsqueda de exactitud fiel, sin interferir con la creación abstracta o una idea distinta a la imagen común, rutinaria, informativa, figurativa, noticiosa.

Esta fotografía impugna la imagen informativa, es una invitación a ver la historia de otra forma, el uso de las técnicas fotográficas abandonan su vena conservadora, no hay interés por conseguir una imagen tradicional, aquella que mantiene el punto de vista normal con una pequeña inclinación hacia arriba, elevando a los objetos fotografiados, inmortalizando, haciéndolo inalcanzable, llevándolo a un monumento, a lo divino, producto del efecto del contrapicado. Sin embargo, en la fotografía expuesta se propone un punto de vista en picado (hacia abajo), no la inmortaliza desde ese punto de vista, la deja al alcance, no está distante sino cercana a nuestra mirada.

Las significaciones dadas a la imagen brotan, por decir de algún modo, de la composición y se trabajan de acuerdo al mensaje. El manejo de los elementos visuales en el campo es la clave, el cómo son ordenados para que el receptor decodifique el mensaje.

El poder ver una imagen o la vida en general es una respuesta a la luz. Sin luz nada se podría ver y por ende se trata de un componente muy importante en la composición. En este caso, es una característica de la composición de contraste, pues al llegar a ser casi blanca (el diafragma se cierra al mínimo) y la consiguiente falta de luz oscurece la realidad, la vuelve incierta, especulativa.

Sabemos cómo funciona la luz natural durante el día y también sabemos que esta no es más que una forma de energía electromagnética, pariente cercana de los rayos X, el radar, las ondas de radio. También sabemos que nuestros ojos la perciben como una faja muy estrecha y esa longitud se mide en Angstrom (miles de micrones) y que una persona ve entre 4.000 y 7.000 A., donde la suma de todas estas longitudes de ondas da origen al blanco o luz blanca y cada una de estas longitudes de onda da origen a lo que llamamos color.

Esta fotografía otorga una perspectiva amplia, hay un gran ángulo, producto del tipo de lente. La tecnología ha logrado “reemplazar” la función de nuestro ojo (por medio de un lente se proyecta una imagen diminuta e invertida de los objetos de nuestro entorno que se constituye en la retina, sobre un sinúmero de fotorreceptores que transforman la energía luminosa en una serie de impulsos eléctricos que son procesados y reproducidos por nuestro cerebro).

En la parte central de la retina se encuentra la fovea, que es una zona altamente especializada en colores y pequeños detalles de los objetos. Gracias a ella podemos distinguir grupos de letras o pequeñas imágenes que se hallan en una zona de no más de dos centímetros de ancho por uno de alto. Distintos experimentos sobre el proceso de la visión han demostrado que nosotros captamos los objetos a través de una visión periférica (desenfocada) que sirve para explorar antes de fijar la vista en uno específico. La agudeza máxima corresponde a la fovea. El ángulo de la visión de la mirada periférica corresponde a unos 200 grados; por ejemplo cuando caminamos usamos un ángulo de 90 grados, para leer usamos un ángulo de 30 grados y para ver detalles es de unos dos grados.

La tecnología, como se dijo en un principio, comienza a reemplazar esa situación del ojo con distintos lentes y, en este caso, se logra una mirada periférica, amplia, tratando de abarcar todo el contexto para asimilarlo de manera que la luz se encuentre con la sombra, el calor y el frío, fusionando lo que es el norte en su extremo.

El gran angular sirve para espacios pequeños y para poder mostrar, deletrear y ampliar la situación y su contexto. Es un lente que nos introduce en espacios, similar al vistazo general que envuelve una gran información, en este caso, nos da la información para interpretar el frío y el calor, la sombra y la luz, la noche y el día, y en ese sentido podemos recalcar que observamos una composición de contraste.

Niveles sintagmáticos

El fotógrafo busca y registra tiempos en lugares abandonados, aquí no hay registro de procesos de conservación patrimonial, no hay restos de intenciones salvadoras, porque es una casa del montón, como hay decenas, una barraca para los obreros. En definitiva, un edificio en ruinas, sin objetos que saquear ni testimonios que construir, una acumulación de madera donde supuestamente no pasa nada, pero al parecer es ahí donde todo ocurre, donde el viento penetra buscando ventanas hacia la luz, hacia la pampa, hacia el destierro. Esta fotografía no busca la sorpresa ni lo diferente, sino del destiempo, la ausencia de tiempo, se huye incluso de la historia, es un nuevo relato escrito a través de los huecos de las paredes y ventanas, para construir la nada, para mostrar esa significativa ausencia de vida.

Las salitreras, la gente del pueblo desapareció en esta dimensión entre la luz y la sombra. La fotografía certifica lo ocurrido en un lugar, en una hora, en un tiempo y espacio donde nada ocurre, donde la pintura se ha ido y las puertas y ventanas van entrelazadas por la sal, con su textura carcomida. Un llamado de atención para incitar a buscar con la mirada los lugares en que supuestamente no ocurre nada, pero donde todo pasó. Desde su fundación como un prematuro complejo industrial hace 2 siglos, hasta su transformación en un complejo de tortura y extrañamiento, después del golpe militar de 1973.

Ahí están tapados por la arena o desperdigados, pequeños artefactos sin valor, dejados por sus antiguos dueños, en absoluta ausencia, fierros, puertas, trozos de madera, un abandono que la estética de la melancolía y la catástrofe recupera en esta fotografía. Sin importar el verdadero clima del lugar, la estrepitosa presencia de la luz en todos los rincones, nadie está para decir que todo allí ha muerto, la “tenuidad” (Barthes) atrae y capta la atención, el deseo de ver más allá se hace presente, habitar de alguna manera ese fantasma. Las imágenes con tenuidad o subversivas, como platea Barthes, tienen que ser habitables y no visitables¹. Estas imágenes

¹ Roland Barthes, *La cámara lúcida*, Ediciones Paidós Ibérica, 2004 p.74

adentran a un mundo del pensar. El sólo hecho que una imagen haga pensar hace del sujeto que observa un subversivo pensador.

Niveles intertextuales

Esta imagen transita angustiada, cargada de melancolía, interpretando el paso del cuerpo arquitectónico, abandonada por la memoria, desposeída por la historia. Una imagen en blanco y negro que camina entre tanto color de una sociedad que intenta “terminar con la uniformidad” multiplicando las opciones de vida y, por otro lado, una sociedad que despliega todo su potencial para no crear una coerción brutal. Una sociedad donde la tecnología de la comunicación está a disposición de la diversificación, al servicio del sujeto. Hablamos del modelo de las sociedades contemporáneas en general, que intentan globalizar para reducir las relaciones autoritarias tan propias del modernismo y simultáneamente intenta acrecentar las opciones privadas. Estas “independencias” del sujeto, otorgadas por estas sociedades, dan al individuo la posibilidad de caminar a su ritmo. Es el discurso del postmodernismo donde, a fin de cuentas, nos obligan a transitar al compás del pensamiento dominante.

La fotografía que servirá de base para este análisis es una opción ante aquella representación oficial o la representación de una memoria “privada” que comúnmente los fotógrafos han plasmado a lo largo del siglo XX.

Las imágenes de la exposición “memorias del Desierto” (como diría Barthes) están llenas de subversión, hacen pensar, tienen un punctum, algo que penetra, no es una fotografía unaria, comprometen la memoria de nuestro pasado y nuestro presente.

Con estas fotografías, la intención es plasmar una memoria otra, distinta a la memoria oficial, o a la estética de la postal, o la memoria de la familia. Lo que se intenta es romper un poco con la memoria estereotipada, una memoria educada, una memoria cargada de nostalgia ajenas, cargada de apellidos, cargada de herencias.

Sabemos que la imagen es la manifestación de algo que “representa” o es la presencia del mundo, es un icono que es capaz de reproducir algunos elementos perceptivos para luego

significarlas. También sabemos que la imagen es un signo, que no es la realidad es solo una representación.

Fotografía 3: Salitrera Santa Laura (Ricardo Pereira)



Nivel físico o de producción material de la imagen:

Fotografía digitalizada, color. Objetivo normal 50 mm, con formato horizontal.

Nivel de la expresión:

Plano general, punto de vista con leve contrapicado, lente normal 50 mm tiene gran profundidad de campo.

Niveles sintagmáticos:

Bloque sintagmático con función textual:

Niveles intertextuales:

Las salitreras del norte de Chile se han transformado en una especie de postal, sus soles, sus desiertos, su arquitectura... Todo es un paisaje horizontal, equilibrado, con una mínima tensión,

no existe un desequilibrio visual, al contrario, todo está hecho de tal manera que los turistas se sumergen con sus máquinas apropiadas para reproducir la imagen de paisaje.

Todas las instalaciones de las salitreras están dispuestas para que cada turista comience a fotografiar parte de la historia desde el punto de vista turístico. La gente antes de visitar las salitreras, ya tiene en su imaginario el estilo de imágenes, ya que la han visto en los calendarios, por ejemplo, en las ofertas de viaje y cómo no, en las postales. El sólo rango de Patrimonio de la humanidad la instala como una mercancía exclusiva, la visita y el recuerdo fotográfico al que aspira el visitante adquiere una importancia dada desde la publicidad y el eslogan turístico, es decir, se produce un pseudo interés histórico.

Las salitreras, sobre todo Humberstone y Santa Laura, son lugares obligados para transitar, posar para tomar fotografías digitales y posteriormente imprimirlas para recordar la ruta de las salitreras. Sin duda son imágenes “fantásticas” porque en sí las salitreras son imágenes mitificadas, además están adaptadas para decorar las paredes de las casas y tener un lindo recuerdo de aquella visita.

Las imágenes del turismo, por lo general se hacen con luz día a color, en el atardecer, con equilibrio, centradas, horizontal, sin tensión, el color es acogedor debido a su gama de ocres. No existe elementos en contraposición, todo es armonía, simétrico desde las formas hasta la luz y el color. Todo está centrado para que se admire ese recuerdo en una postal, en un calendario o en una agenda y, además, son imágenes propias.

Básicamente, la fotografía postal está habitada desde esa estética (mucho color, mucha simetría, cargada de información y hasta saturada). La postal no es una fotografía unaria, es obvia y literal, es pornográfica porque no oculta nada. La fotografía postal tiene pose, pierde su naturaleza, el lente o la cámara intervienen en la naturaleza, desencajándola para violar su intimidad. No indaga ni descubre, apenas muestra.

En estas imágenes no existe el fotógrafo errante, ese fotógrafo que atraviesa los espacios urbanos donde puede encontrar esa realidad no visible, donde puede caminar buscando intelectualmente, fusionando el espacio con la mente. Esta fotografía busca un recuerdo previamente construido e instalado.

Independientemente de estar frente a un contraluz, en un atardecer, se descubre el lugar porque la imagen ya está instalada en nuestro imaginario. Los tours que hay para conocer las maravillas del desierto incluyen la arquitectura de las salitreras, sobre todo Santa Laura y Humberstone, son un paseo obligatorio por parte de las empresas turísticas.

Todas las imágenes que hemos visto son una parte de un todo, son los segmentos de diferentes historias incompletas.

La fotografía postal con su fragmento de la historia, es capaz de distraer con sus colores saturados, acogedores, “románticos”, nostálgicos, con sus composiciones equilibradas, sin tensión, sin antagonismos son capaces de camuflar cualquier pensamiento o idea que pueda sorprender, descubrir, este silencio protector de los cuerpos fragmentados.

Este tipo de fotografía emite ruidos silenciosos, recorre los espacios buscando lugares visiblemente obvios, recorre los mismos ojos de los turistas, con la misma dimensión, articulando los sentidos con ganas de interrumpir el paso del tiempo y su naturaleza, interviniendo e imponiendo una forma de mirar y haciendo imágenes aceptables y fragmentadas para posteriormente explicar cada uno de los lugares como única verdad.

La fotografía postal muestra todo, los lugares, los distintos soles y colores, formas, es una fotografía unaria, no es sutil, no tiene punctum, no clava, no queda en la memoria es una imagen informativa, que no sugiere sino que muestra. Están hecha para la gente que contrata esos paquetes turísticos de 4 días y 5 noches, donde el tiempo apremia, donde no te permiten buscar el pueblo salitrero, el verdadero que es el que no se alcanza a ver, el que está fuera de foco, la que no está dentro del encuadre, la que se pierde por falta de luz, el que nunca nadie ha visto, debido a que la gran mayoría de los pueblos están destruidos por el tiempo, por saqueos, por tantas cosas, quedando pequeños detalles tirados en el desierto y es ahí donde uno comienza con ese instinto que el fotógrafo tiene, a buscar el lugar vacío que ha sido disimulado por la postal.

La fotografía postal asemeja un mapa, que tapa lugares por los que el fotógrafo se pregunta, la fotografía postal es una saturación de colores y formas para cubrir las realidades de los lugares. La fotografía postal es sin duda la uniformidad visual de los pueblos. Lo que muestra la fotografía postal no existe.

CONCLUSIONES

No cabe duda que en Chile experimentamos, como en gran parte del mundo, la reproducción creciente de imágenes y de información instantánea, en flujos que van cambiando de manera constante. Accedemos a ellas en espacios públicos y privados, a través del televisor, la computadora, el cine, el metro, cuando esperamos en la fila de un banco, en pantallas gigantes en los paseos públicos, incluso en los propios teléfonos móviles. Y no obstante el cerco multimedial por el que transitamos, estamos frente a imágenes que se esfuman tan rápido como han llegado. Advierten, entretienen, captan nuestra atención unos segundos para morir sin conseguir almacenarse en nuestras cabezas, son imágenes que no cuajan.

La fotografía, en cambio, sigue siendo la imagen del recuerdo por excelencia, es decir, todavía no logramos retener más que un cuadro, la imagen fija de una fotografía, plasmada en el cuadro recortado por el objetivo, se guarda en nuestra memoria como algo que punza y que aflora como si se tratara de un recuerdo propio.

La fotografía puede ser un cuerpo completo que se hace presente cada vez que la evocamos mentalmente, no es sólo un papel impreso o un álbum o la plana de un periódico lo que retenemos. Aún enfrentados a la imagen en movimiento, se sigue dotando a la fotografía de cierta densidad que permite dialogar con ese cuerpo retratado, como si lo fotografiado pudiera experimentarse cada vez que se lo observa.

Lo perenne de una fotografía parece radicar en su poder para recuperar y evocar recuerdos, más que ningún otro tipo de imagen. Ayudados por una fotografía es posible construir una memoria, entretejer historias privadas, públicas y por supuesto, conocidos sus mecanismos, es posible también corromperla.

Este pudiera erigirse como el principal motivo de por qué, en Chile, sigue existiendo la necesidad de dedicarle a la fotografía más estudios y análisis. Reconocer su trascendencia, a través del rescate y la publicación creciente de obras monográficas o legados patrimoniales, por cierto, es un gran avance. Sin embargo, los textos que abordan en el sentido más amplio la relevancia de la fotografía, en tanto generadora de sentido, reproductora de sistemas simbólicos y como recurso para ejercer el poder sobre un consumidor inexperto, ha sido una tarea inconclusa y delegada, en el mejor de los casos, al ámbito de la antropología visual y la sociología. Se debe reconocer que la realización de seminarios o congresos del área, organizados por las propias Escuelas de fotografía o instituciones privadas, hasta hace un par de años solían ser un espacio para refrendar egos y experiencias personales en torno a la fotografía, pero carentes de discusiones teóricas en torno a ella. Salvo excepciones, los propios fotógrafos han permanecido marginados o indiferentes a las discusiones académicas en torno a sus obras o a su quehacer en el ámbito mediático, artístico, social o formativo.

Así como se plantea que somos una sociedad que ha aprendido a mirar fotográficamente, resulta evidente apuntar aquí algo que pareciera simple y evidente, pero no menos importante, y es que la composición de una fotografía no es un azar como tampoco es un instinto, toda composición nos sitúa frente a una reproducción estética del fotógrafo (profesional o aficionado) que la ha moldeado y que supone el desciframiento, por su parte -o al menos el reconocimiento- de una estructura discursiva subyacente, que tiene posibilidades de utilizarse para dar a conocer conceptos, relacionar ideas o mostrar y construir experiencias. Los elementos dispuestos dentro del campo visual además de los signos que operan dentro del espacio de la imagen no pueden sino concluir en el desciframiento de un texto que por largas décadas en nuestro país ha sido ignorado, desestimado u omitido.

La fotografía no es una imagen ingenua, al contrario, se la utiliza para instalar realidades y junto con ella se utilizan recursos que van desde las técnicas más arcaicas hasta el uso de la tecnología, desde los conceptos más directos hasta los códigos publicitarios, desde un álbum familiar, pasando por la fotografía postal hasta una exposición fotográfica. Todos los recursos pueden utilizarse, individual o colectivamente, para revelar un mensaje al público o a las audiencias determinadas. La entrega es cada vez más variada y poco importan los puntos de vista figurativos, abstractos, los fines sociales, psicológicos, el despliegue de realidades, ficciones o

manipulaciones. No hay límites, al contrario, lo que se busca es precisamente poner en juego los límites, sean estos políticos o éticos.

Una primera reflexión, al concluir este trabajo de investigación, plantea que los siglos pasados, desde la llegada de la fotografía a Chile hasta nuestros días, no son equivalentes con el nivel de desarrollo autoral y estético exhibido por los fotógrafos nacionales, hecho que no equivale a una crítica en torno a la obra fotográfica en sí misma, sino que más bien al escaso interés teórico por abordar la fotografía como un fenómeno gravitante en la construcción de nuestra sociedad y que cruza nuestros dos últimos siglos, más allá de cierta dedicación por legitimar la calidad técnica (realmente existente) de nuestros fotógrafos.

Constatar este hecho, resulta relevante cuando una tesis como esta lo que intenta es ampliar los espacios reflexivos en torno a la fotografía, impulsando su diálogo con otras disciplinas o, al menos, cuando propone que, por un lado, como espectadores hemos accedido solamente a una pequeña muestra de lo que se ha producido realmente en fotografía y que su estrecha inserción en los espacios de difusión masiva, ha acotado su desarrollo al de una disciplina técnica, centrando por décadas las discusiones en si es o no un reflejo de la realidad, en su capacidad de instituirse como documento objetivo de los hechos que ha ido ilustrando a lo largo de nuestra historia.

Queda en evidencia que el fenómeno de la fotografía en nuestros días ha trascendido con creces dichas propuestas teóricas y que no se ha dado un diálogo necesario para develar desde dónde, desde qué mirada se ha seleccionando, se ha dado forma y se ha exhibido el patrimonio visual que daría cuenta de los hitos históricos o sociales más importantes en Chile. Claramente toda sociedad establece lo que desea recordar; sin embargo, no se trata de un proceso colectivo sino que más bien de un consenso ideológico, entre quienes ostentan los rangos de influencia y decisión que, en nuestro país, se han mantenido anclados en un pensamiento conservador hasta la fecha.

En ese aspecto, los resultados de esta investigación motivan a preguntarse dónde está el patrimonio visual de las clases populares o de la clase obrera, es que no se guardan imágenes de las barracas, de los lavaderos comunes, de los espacios de diversión de los obreros, parece ser que las evidencias visuales de aquellas familias hubiesen sido arrancadas, o sean posiblemente

inexistentes o bien, siguen excluidas de la selección que ha ido conformando nuestro patrimonio oficial. Como ejemplo se puede citar la casa de la administración de la Salitrera Humberstone, restaurada casi íntegramente, como la piscina o el teatro, espacios que no corresponden al patrimonio de los calicheros sino que a la burguesía. Recorrer las salitreras es encontrarse con la ausencia de sus espacios, de sus calles, de sus costumbres, ausencia de evidencia física. Y en las fotografías de la época los obreros y sus propios espacios se encuentran absolutamente subordinados, cuando se muestran, los obreros aparecen en las fotografías *de prestado* como asistiendo a una celebración que no es la de ellos, son paisaje o una extensión de la escenografía, posando como operarios de las máquinas chancadoras, con herramientas en la mano, pero siempre como seres no identificados. Nadie registra sus nombres, son grupos de obreros anónimos, en una lejanía impuesta que termina protegiendo la integridad del que observa pues no está obligado a interesarse en aquello que no brilla. Por contraste, los pampinos son un testimonio más de la riqueza del que sí ostenta un estatus, una identidad y la certeza de que todo lo que captaron las fotografías les pertenecía y a través de ellas, agrupadas en un álbum familiar, pertenecerán posteriormente a sus hijos, nietos y bisnietos.

Dicho de otra manera, sólo así es posible entender por qué los herederos de los obreros calicheros, hoy por hoy, se disfrazan con los ropajes utilizados no por sus abuelos, padres o madres, sino por el de los señores, damas o administradores, es decir, por los integrantes de la burguesía de la época. En un espectáculo nostálgico, cada año en la Fiesta pampina, un grupo de personas reproducen ritos y vivencias que no les pertenecen, no sólo se visten con ropas ajenas sino que también establecen o forman su experiencia y recuerdos sobre una memoria impropia. Cobra relevancia en este punto, la ausencia de álbumes familiares en las clases sociales populares del siglo XIX y parte importante del siglo XX, como respaldo para la reconstrucción de una memoria privada, local, emotiva y en un sentido más amplio, nos encontramos con un proceso de edición histórica, por denominarlo de alguna manera, en donde un personaje (el fotógrafo) decidió primero qué retratar, cómo y muy posteriormente, algunos han tomado, mostrado y establecido el mundo que se debe recordar de una época determinada.

La fotografía como documento de la historia chilena ha estado estrechamente vinculada a los discursos historiográficos positivistas y nacionalistas del siglo XIX en adelante. A partir de una visión particular del mundo, se ha conformado una mirada oficial que ha dicho “esto es lo que

debemos recordar”, proceso al que hemos estado sujetos no sólo como sociedad sino que también y sobre todo, es un proceso al que han estado sometidos los herederos directos de aquellos hombres del salitre, porque han sido borrados o están ausentes del discurso visual reconstruido. Los encontramos adaptando, incorporando sistemas simbólicos compartidos por un grupo social distante y distinto al de sus antepasados. Aún así, parecen no tener conciencia de estos procesos que operan muy a pesar de las voluntades personales y en plena concordancia con la imposición de consensos en torno a los hechos que han marcado o generado conflicto social. Es el caso de las salitreras del norte chileno, expuesto aquí como un espacio y un tiempo que a muchos les incomoda recordar en su magnitud, pues fue el escenario que abrió el camino del movimiento obrero en Chile, ávido de conseguir justicia ante los tratos que recibían en las salitreras.

Durante siglos se levantó el mito de la epopeya del salitre por sobre el de injusticia social, hasta instalarlo como el verdadero sentido de aquella época, estableciendo que el esfuerzo de muchos fue la base para el progreso del país. Eufemismos más o menos, con los años no hubo gestos de reconocimiento oficial sobre los innumerables vejámenes sufridos en las salitreras por una parte importante de la población; muy por el contrario, se potenció su mito fundador y transformado en un verdadero eslogan, las salitreras fueron exportadas al mundo como un bien cultural y simbólico de excepción, exitosamente, consiguiendo que la Unesco (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura) consignara a dos de ellas como Patrimonio de la Humanidad. La imagen adherida al dominio de la estética de la postal turística es coherente con la historia habitualmente omitida o ambigua de las salitreras, la mancha que no sirve para realzar la proeza del salitre, como no parecieran servir las fotografías equívocas en su reflexión desde lo abstracto.

Para el caso abordado en esta tesis, sobre la construcción de una memoria oficial en torno al patrimonio salitrero, se puede establecer que la violencia simbólica ejercida ha legitimado local y mundialmente sus significados, los sujetos dominantes a lo largo de nuestra historia han impuesto a los dominados una visión particular de ese mundo, visión reafirmada –por cierto- en el desconocimiento y además, en el consenso establecido con una sociedad que tolera dicha violencia. No resulta extraño sugerir que, en pleno siglo XXI, vastos sectores de nuestra sociedad perciben y piensan bajo los límites culturales y valóricos de la modernidad. Puede

decirse que Chile se ha consolidado como un sistema plenamente económico al legitimar también el espacio de las ideas y de sus bienes inmateriales como parte del catálogo, es decir, una economía donde todo puede –efectivamente- transarse.

Cabe preguntarse dónde comienza o dónde termina el país que cada uno de nosotros ha podido atesorar en su archivo personal, cuestionarse en qué espacios es posible transitar con una herencia que pareciera estar en permanente conflicto con los bienes culturales en juego.

Las fotografías dispuestas en esta tesis, independientemente de su sentido album familiar, postal o estética, si bien parecen ser las salitreras y hasta la construcción de un pasado histórico-social, hoy son un presente en ruinas, aunque podría plantearse, finalmente, que no son nada de eso.

Esas imágenes son todo lo que cualquiera pueda encontrar en ellas, porque no son instantáneas que quieren decir "he aquí la salitrera abandonada", no, son la representación de todo aquello que ha pasado por la cabeza, los ojos, las experiencias y las manos de sus autores, sumado a las evocaciones, historias, contextos, subtextos y emociones que esas obras detonan en cada cual. La inclusión, en particular, de las fotografías que conforman la exposición "Salitreras: memoria del desierto" se sitúa en la presentación de una metáfora de la ruina de nuestra cultura, porque la memoria del desierto se transforma en un espacio común que puede completar cada observador, quien consume las imágenes es quien resitúa estas obras en un discurso cualquiera, teorizando sobre lo que supuestamente se ha querido decir, aunque eso no sea así. Porque ellas están ahí con su propio discurso y su lenguaje, es cierto, pero quedan abiertas para que cada cual las termine, las cierre o las reabra mil veces.

Estas no son las salitreras o ese patrimonio que se debe rescatar, sino que son un mundo paralelo, imágenes imaginadas que no tomaron como modelo los cánones establecidos en el circuito oficial que hace de la saturación del color, tan propia de las fotografías o postales turísticas, su herramienta de ocultamiento de lo que allí hay: ruinas. Al contrario, compiten con ellas, no son propaganda ni consumo directo de entretenimiento, sino que son reflexión. Hay en este trabajo un contrapunto fotográfico; unidos en un gran silencio, para oponerse a la bulliciosa escalada de superficialidad que vemos generarse alrededor de nuestros monumentos, patrimonios históricos, culturales y humanos.

Se mueven luces, sombras y se entrelazan en la emulsión del papel fotográfico, para abordar el *descolor*, gama de grises que detonan la búsqueda de abstracción fotográfica. La recuperación del detalle y de lo inacabado. Trayendo a escena un universo plagado de relatos, interpretaciones, recuerdos infantiles, irrealidad y emociones que no pueden ni quieren convertirse en una reproducción de la realidad ni del desierto ni de sus vestigios. No hay realmente un fondo ni un lenguaje documental, por decirlo de alguna manera, no se ha querido dar cuerpo a un reportaje o a un documental en torno a la memoria de las salitreras. Se ha querido construir una propuesta estética de los escombros, una reconstrucción desde adentro, una mirada que se oculta en las habitaciones despojadas, es el relato tímido y oculto que la historia barre todos los días.

En efecto, no es posible hallar en esta serie de fotografías un mero cuadro turístico (léase colorido) de nuestro norte histórico, tal vez el detalle no sea suficiente para reconstruir las imágenes cotidianas que la memoria guarda de las salitreras. Pues el resultado es otra cosa, otro desierto, otras ruinas. La composición no está hecha para ser comprendida y leída sin matices, las fotografías se expanden más allá de los consensos. Es el trabajo inacabado que termina convertido en una pequeña trama dentro de la construcción de esa fotografía definitiva en torno al país y a su historia.

La luz, la falta de ella; la textura, la gama de grises son más bien los códigos que dan comienzo a las muchas lecturas que esperan generar sus textos. A pesar de la mecánica y de los recursos técnicos la plataforma sigue siendo la irrealidad, la imagen imaginada, la representación alegórica de una idea que, a fin de cuentas, sólo puede tener cabida en el arte, aunque para saberse un poco más libres debiera estar prohibido moverse en ese único mundo.

BIBLIOGRAFIA

Libros

BARTHES, Roland. La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía. Barcelona, Gustavo Gili, 1982.

BARTHES, Roland. Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces. Barcelona, Paidós Comunicación, 1992.

BENJAMIN, Walter. Discursos interrumpidos I: Filosofía del arte y de la historia. Madrid, Taurus, 1973.

BLAKEMORE, Harold. Gobierno chileno y salitre inglés 1886-1896: Balmaceda y North. Santiago, Andrés Bello, 1977.

BOURDIEU, Pierre. Las reglas del arte. Barcelona, Anagrama, 2002.

BOURDIEU, Pierre. Un arte medio. Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

CASTELLS, Manuel. La era de la información: economía, sociedad y cultura. Vol. 1 La sociedad –red. México, D.F., Siglo Veintiuno, 1999.

COSTA SILVA, Pedro. Fundamentos de fotografía. Santiago, Universitaria, 1995.

DEBORD, Guy. Comentarios Sobre la Sociedad del Espectáculo. Ed. Anagrama, Barcelona, 1999.

DUBOIS, Philippe. El acto fotográfico: De la representación a la recepción. Barcelona, Paidós, 1986.

ECO, Humberto. Historia de la fealdad. Barcelona, Lumen, 2007.

- ECO, Humberto. Historia de la belleza. Barcelona, Lumen, 2008.
- FOTOGRAFÍA chilena contemporánea editado por José Luis Granese Philipps. Kodak, 1985.
- FREUND, Gisèle. La fotografía y las clases medias. Buenos Aires, Losada, 1946.
- FREUND, Gisèle. La fotografía como documento social. México, Gustavo Gili, 1993.
- MEMORIA para un nuevo siglo. Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX [compilado por] M. Garcés “et al”. Santiago de Chile, LOM, 2000.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. Consumidores y ciudadanos. México, D.F., Grijalbo. 1995.
- FIGURAS y estrategias: en torno a una semiótica de lo visual. Compilado por Gabriel Hernández Aguilar. [s.l.], Siglo Veintiuno, Universidad de Puebla. 1994.
- LIPOVETSKY, Gilles. La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo. Barcelona, Anagrama, 1998.
- MARX, Carlos. El Capital: Crítica de la Economía Política. Vol. I. Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1968.
- NEWHALL, Beaumont. Historia de la fotografía. Barcelona, Gustavo Gili, 2006.
- RICHARD, Nelly. Residuos y metáforas, Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1998.
- RODRÍGUEZ VILLEGAS. Hernán Fotógrafos en Chile durante el siglo XIX: Historia de la fotografía. Santiago, Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico, 2001.
- SALAZAR, Gabriel. Labradores, peones y proletarios. Santiago, Ediciones Sur, 1985.
- SONTAG, Susan. Ante el dolor de los otros. Buenos Aires, Alfaguara, 2003.
- SONTAG, Susan. Sobre la fotografía. Buenos Aires, Alfaguara, 2006.
- VILCHES, Lorenzo. Teoría de la imagen periodística. Barcelona, Paidós Comunicación, 1993.

VILLAFañE, Justo. Introducción a la teoría de la imagen. Madrid, Pirámide, 1992.

VIRILIO, Paul. El ciber mundo: La política de lo peor. Entrevista con Philippe Petit. Madrid, Ed. Cátedra, Col. Teorema, 1997.

ZUNZUNEGUI, Santos. Pensar la imagen. Madrid, Cátedra, 1992.

Artículos

GONZÁLEZ FLORES, Laura. La fotografía como imagen. Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas. 35:23-37, 2002.

STERN, Steve J. De la memoria suelta a la memoria emblemática: hacia el recordar y el olvidar como proceso histórico (Chile, 1973-1998). Memoria para un nuevo siglo. Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX. Santiago de Chile, LOM, pp. 11-33, 2000.

Diarios, Revistas, Folletos

AISTHESIS: Revista chilena de investigaciones estéticas. Instituto de Estética, Facultad de Filosofía, Pontificia Universidad Católica de Chile, (35). 2002.

Documentos Internet

CHILE. CONSEJO DE MONUMENTOS NACIONALES. Postulación de las oficinas salitreras Humberstone y Santa Laura para su inclusión en la Lista del Patrimonio Mundial/Unesco [en

línea] Santiago, Chile, 2003. <http://www.archivochile.com/Historia_de_Chile/stama2/4/stamacult00010.pdf> [consulta: 31 de enero de 2010]

DEPTO. COMUNICACIONES DIRECON. PROCHILE. Chile, all ways surprising: la nueva marca para el mundo [en línea] Prochile, Santiago, 28 de noviembre 2005.

<<http://www.prochile.cl/noticias/noticia.php?sec=5612>> [consulta: 17 diciembre 2009]

INTERBRAND. Presentación Chile sorprende [en línea] Prochile, Santiago, 2005.

<http://www.prochile.cl/documentos/pdf/interbrand_imagen_pais.pdf> [consulta: 29 de enero de 2010]

JODAR VELÁZQUEZ, M.E. La percepción como proceso humano. Principales enfoques desde la ciencia [en línea] Cuba, 2009.

<<http://innovacion.ciget.lastunas.cu/index.php/innovacion/article/viewFile/57/53>> [consulta: 17 diciembre 2009]

KAY, RONALD. Del espacio de acá: señales para una mirada americana [en línea] Universidad Diego Portales, Chile, 1980. <<http://www.udp.cl/humanidades/pensamiento/docs/3/key.pdf>> [consulta: 11 julio 2004]

PROCHILE. Diseño de estrategia imagen de marca Chile [en línea] Prochile, Santiago, 2005.

<http://www.prochile.cl/documentos/pdf/h_lavado_imagen_pais.pdf> [consulta: 29 de enero de 2010]

ROCHI CONSULTING. Branding cultural [en línea] El Salvador, Centroamérica.

<<http://www.rochiconsulting.com/articulos/13-branding-cultural.html>> [Visitado el 29 de enero de 2010]

SALAZAR, GABRIEL. Función perversa de la ‘memoria oficial’, función histórica de la ‘memoria social’: ¿cómo orientar los procesos auto-educativos? (Chile, 1990-2002). [en línea] Universidad de Chile, septiembre 2002.

<http://www.plataforma.uchile.cl/fg/semestre2/_2002/memoria/modulo2/clase3/doc/perversa.doc> [consulta: 09 abril 2003]

ANEXO